

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



Quando o Fado é Confissão

“E na minha confissão/vão as rimas do meu fado”

João Maria Lencastre de Bragança

MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA
2015

Quando o Fado é Confissão

“E na minha confissão/vão as rimas do meu fado”

João Maria Lencastre de Bragança

Mestrado em Teoria da Literatura

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Miguel Tamen

2015

*Senhora eu tenho fé
De encontrar a minha luz
Nesta imensa escuridão
Venho falar dos meus medos
São vossos os meus segredos
Que eu partilho em confissão*

“Venho falar dos meu medos”, versos de António Laranjeira

*Cada verso uma oração
Um padre-nosso rezado
E na minha confissão
Vão as rimas do meu fado*

“A minha oração”, versos de Mário Rainho

AGRADECIMENTOS

Esta tese não teria sido possível sem todos aqueles que aqui, ou no Céu, permitem que eu seja.

Não teria sido possível sem o incansável apoio, paciência e espírito crítico de quem me está mais próximo e cuja vida, por isso, se confunde com a minha.

Não teria sido possível sem aqueles que me colocaram uma metafórica guitarra portuguesa na mão e com isso me incentivaram, leram, corrigiram, elogiaram.

Não teria sido possível sem aqueles que ao longo da vida me falaram de fado.

Não teria sido possível sem o Prof. Miguel Tamen, a quem devo a orientação que me resgatou tantas vezes e de forma tão determinante. Mas a quem devo também o humor que simplifica, o conhecimento que esclarece, a pedagogia assertiva, a disponibilidade permanente.

Resumo

O fado nasceu na década de 1830. De lá para cá foi quase tudo: sátira, canção de combate contra o regime e a igreja, voz contra as injustiças sociais ou como crónica de costumes; foi “canto peregrino”, canção de amor e saudade, de ciúme e de traição, elogio musicado das virtudes da singeleza ou da modéstia. O fado foi ainda lenitivo para quem partiu à procura de melhor, cartão de visita em viagens para destinos onde não se falava português. Do fado, por ser considerado inferior, fugiram alguns poetas; desse mesmo fado se aproximaram outros poetas à boleia de um olhar arrojado e diferente.

O fado pode ser um género musical. Mas o fado pode ser também uma confissão. Para isso não basta cantar-se o fado Menor ou o Mouraria, juntar-lhe poesia e um conjunto de guitarras. Para o fado ser confissão é preciso reunir um conjunto de condições: quem canta, o que canta, quando canta, onde canta ou como canta.

Em 1927 começaria a censura; em 1962 Amália gravaria o álbum *Busto*. Nos 35 anos que medeiam uma data e outra o fado viveu um tempo durante o qual a criatividade das letras se expandiu até ficar do tamanho dos bairros populares, das vidas dos seus moradores; um tempo durante o qual se cantaram as vidas corriqueiras com palavras que eram de todos, porque entendidas por todos. Um período durante o qual o fado, pela sua dimensão de partilha e de expressão de intimidade, mais se aproximou de ser prece, pranto ou pregão. Um período durante o qual o fado mais se aproximou de ser confissão, tal como a conhecemos no sentido da Religião.

O objectivo deste trabalho é o de definir – entre 1927 e 1962 – as condições em que o fado é confissão e as condições em que é apenas um género musical.

Abstract

Fado was born in the 1830s. Since then Fado was almost everything: satire, voice against the regime, the church or social injustice, a mere chronicle; Fado was a song of love and longing, jealousy and betrayal, musical praise of the virtues of simplicity and modesty; Fado was solace for those who emigrated in search of a better life; Fado was a business card on destinations where Portuguese was not spoken. Fado, being considered inferior, drove off some poets; other poets approached Fado because of someone's audacious and distinctive look.

Fado can be a musical genre. But Fado can also be Confession. It is not enough, though, to sing the Menor or the Mouraria, to add some poetry and a set of guitars. For Fado to be Confession it is necessary to meet some conditions: who is singing, what, when, where and how is someone singing.

In 1927 censorship is established; in 1962 Amália records the album *Busto*. In the meantime, Fado lived a time during which the creativity of the poetry encompassed the small neighbourhoods and their inhabitants; a time during which the poets sang the everyday lives using words that everyone understood. A period during which Fado, due to its dimensions of sharing and expression of intimacy, came to being a prayer, weeping or cry. A period during which Fado came to being Confession, as we know it in the religious sense.

The purpose of this work is to define - between 1927 and 1962 - the conditions under which Fado is confession and the conditions under which it is just a musical genre.

Índice

<u>1.</u>	7
<u>2.</u>	7
<u>3.</u>	10
<u>4.</u>	14
<u>5.</u>	16
<u>6.</u>	17
<u>7.</u>	18
<u>8.</u>	18
<u>9.</u>	23
<u>10.</u>	24
<u>11.</u>	25
<u>12.</u>	28
<u>13.</u>	29
<u>14.</u>	30
<u>15.</u>	31
<u>16.</u>	31
<u>17.</u>	32
<u>18.</u>	33
<u>19.</u>	34
<u>20.</u>	35
<u>21.</u>	36
<u>22.</u>	38
<u>23.</u>	39
<u>24.</u>	40
<u>25.</u>	40
<u>26.</u>	41
<u>27.</u>	42
<u>28.</u>	45
<u>29.</u>	48
<u>30.</u>	51
<u>31.</u>	53
<u>32.</u>	54
<u>33.</u>	57
Bibliografía	59

1.

1830, 1927, 1962 - estas três datas, aparentemente desligadas entre si e não ser pelo facto de estarem ordenadas cronologicamente, são fundamentais para a compreensão deste trabalho. Muito embora correspondam, com excepção da primeira, a acontecimentos bem localizados no tempo, não devem ser consideradas como rígidas. Isto é, nenhuma delas corresponde a um acontecimento de natureza disruptiva que rasga brutalmente com um passado para abrir portas a um futuro substancialmente diferente. Os períodos definidos por cada um dos marcos temporais não são estanques, definidos com precisão matemática, onde algo acaba para dar origem a um outro algo. Há realidades que vêm do período anterior e que persistem; há realidades que desaparecem com o tempo, não instantaneamente; por vezes há um acontecimento único, bem datável, que provoca uma espécie de desvio no curso do fado, porque é de fado que falo: uma mudança de direcção que pode ser subtil ou não, mais ou menos repentina e que, não alterando por completo o figurino do fado, o leva a outras paragens, lhe dá horizontes distintos, lhe oferece uma roupagem diferente.

2.

Começo pela primeira data: 1830, que corresponde ao início do primeiro período desta história do fado. É bastante consensual que o fado como música nasce em Portugal por volta desta década¹, embora a palavra seja muito anterior. *Fatum* era, para os romanos, a vontade expressa “em relação ao destino dos homens, das cidades e das nações.” (Pimentel, p. 7). A expressão ‘fado’, no sentido de canção, surge pela primeira vez em 1874 no dicionário de Lacerda, com a seguinte descrição: “Fado, cantiga e dança popular, muito característica e pouco decente.” A 7ª edição do dicionário de Moraes, de 1878, refere: “Fado, poema do vulgo, de carácter narrativo, em que se narra uma história real ou imaginária de

¹ Há inúmeras obras que convergem ou divergem na teoria sobre as origens do fado: A Origem do Fado, de José Alberto Sardinha; Lisboa, o Fado e os Fadistas, de Eduardo Sucena; Para uma História do Fado, de Ruy Vieira Nery; Ao Fado Tudo se Canta? de Daniel Gouveia, O Fado, Canção de Vencidos, de Luiz Moita; História do Fado, de Pinto de Carvalho; A Triste Canção do Sul, de Alberto Pimenta, entre outras. Uma corrente (a defendida por Vieira Nery) parece ser a que mais se aproxima da realidade: “(...) as fontes documentais sobreviventes aprontam sem margem para dúvidas para um conjunto de manifestações do género na capital que começam a ser referidas de forma ocasional na viragem da década de 1830 para a seguinte (...)” (Nery, p. 67).

desenlace triste, ou se descrevem os males, a vida de uma certa classe, com no fado do marujo, da freira, etc.”

O termo ‘fadista’, cuja alusão é quase obrigatória quando falamos de fado, é encontrado pela primeira vez 1849, em *Eduardo ou os Mistérios do Limoeiro*, do Padre João Cândido Carvalho (vulgarmente conhecido por Rabecão): um mancebo de 19 a 20 anos, jaqueta, “cinta de seda enrolada à fadista”, acendendo repetidamente o mesmo charuto. Alguns anos mais tarde, o fadista típico viria a ser descrito como um homem “minado de taras, avariado pelas bebidas fortes e pelas moléstias secretas, com o estômago dispéptico, o sangue descraseado e os ossos esponjados pelo mercúrio - é um produto heteromorfo de todos os vícios, atinge a perfeição ideal do ignóbil.” (Carvalho, p. 31)

É num universo de pobreza, de jogo e contrabando, de prostituição e de boémia, num circuito marginal cada vez mais significativo das primeiras décadas do século XIX (Nery, pg. 54) que o fado dá os primeiros passos: são as tabernas, os bordéis, “lugares de encontro essencialmente masculino em que a presença feminina se restringe quase em exclusivo ao universo da prostituição” (Nery, pg. 56). “Sentinas do vício”, como lhes chamará Pinto de Carvalho, acrescentando que “a Mouraria já era um ponto marcado nas cartas da geografia amorosa em 1755 e já gozava de uma reputação horripilante em épocas muito anteriores à da Severa”² (Carvalho, p. 58).

No entanto, o fado não se reduz integralmente ao universo das tabernas ou, vivendo nestas, não tem como companhia apenas a prostituição e o seu mundo. Aos espaços de prática fadista acorrem gradualmente os “toureiros, bolieiros, operários, prostitutas, rufiões, fidalgos e burgueses.” (Moita, p. 116). São os arraiais populares, as esperas de touros e corridas, ou simplesmente as ceias nas hortas e retiros da periferia da cidade. (Nery, p. 124).

Do ponto de vista da forma, as primeiras letras de fado assentam principalmente em “meras sequências informais de quadras soltas” (Nery, p. 101). “O fado

² A certidão de óbito da Severa, transcrita por Luiz Moita (pg. 110) refere: “no dia 30 de Novembro de 1846 anos na rua do Capelão nº 35-A, faleceu apoplética, sem sacramentos, Maria Severa Honofriana (...)”

principiou por se cantar com versos ingenuamente populares, improvisados *à la va comme je te pousse*.” (Carvalho, p. 83):

Ulisses era brejeiro
era o pai da brejeirada
era um bom sapateiro
trabalhava numa escada.

Apesar do carácter essencialmente popular da poesia do fado, a simplicidade parece provocar enfado. “Assim como o ritmo musical foi asiaticamente ornado com variações pretensiosas, que rendilharam de laçarias difíceis a ingenuidade inicial do fado, também a letra, a glosa, se enredou em extravagâncias e boleios exóticos de linguagem, paralelamente.” (Pimentel, p. 188). Em *A Triste Canção do Sul*, publicada em 1904, Alberto Pimentel reproduz inúmeras letras de fado em que predomina o artifício, sobre as quais afirma: “pode achar-se-lhes mais ou menos graça, mas não se lhes encontra sentimento, e a poesia do povo só vive à custa das suas próprias emoções.” (Pimentel, p. 188). Esta certeza daquilo que verdadeiramente alimenta a poesia do povo – a emoção – será importante no decurso deste trabalho.

Eu zombo d’homens teutónicos
Eu zombo dos argentários
Eu zombo dos pitagóricos
Eu zombo dos usurários.

No período de 1890 a 1926 assiste-se a uma radicalização revolucionária que se agrava com a crise do Ultimatum inglês de 1890, à qual se segue um forte surto republicano com ecos favoráveis nos bairros populares de Lisboa (Nery, p. 158). É por isso natural que a temática do fado acompanhe esta radicalização, com letras fortemente antimonárquicas ou anticlericais.

Destruir a monarquia
Haver no mundo igualdade
São dois pontos sublimes
Por que pugna a sociedade.

Este primeiro período do fado inicia-se, como vimos, em 1830, porque é *aqui*, nesta década, que tudo começa. Este tempo é caracterizado sobretudo pela envolvente e pelos protagonistas do fado, fado este que parece ter mais impacto como realidade sociológica do que como género musical. O termo ‘fado’ é utilizado metaforicamente na aceção de sina ou destino: ‘mulher do fado’ e ‘mulher da vida’ são, neste contexto, sinónimos. É a boémia, a prostituição, o bordel, a taberna – ainda que com um início de incursão pelos salões nobres da fidalguia. Mas o primeiro período também é caracterizado pelas formas singelas (quadras soltas, ou glosadas em décimas), pelas letras artificiosas e, por isso, desprovidas de algum sentimento, e pela variedade dos temas: não só o jogo de paixões, de desejo, de posse amorosa, da traição e da saudade, mas também as histórias locais, os óbitos de personalidades célebres, os grandes cataclismos, os momentos estabelecidos de festa e de lazer, como as corridas de touros. O fado é, nesta altura, um género essencialmente popular. Poderemos falar em reflexo de um determinado contexto social boémio, mais do que em emoção?

3.

Enquanto o primeiro período tem o seu começo de uma forma mais difusa, não num momento específico, mas numa década suposta - 1830 - o segundo período inicia-se com base num acontecimento singular, datado, ainda que não produzindo efeitos imediatos.

Estamos em 1927. Antes deste momento o fado já saíra dos bordéis para entrar nos palácios; o fado já fora gravado em disco e o fadista já não era o faia “com uma voz soluçada, quebrada na laringe, acompanhada da expressão fisionómica de uma sentimentalidade de enxovia, pelintra e miserável “ (Moita, p. 124). Antes de 1927 o fado já se tornara apresentável, e muito antes disso, fruto de uma realidade socioeconómica das décadas de 1850 e 1860 que gera uma classe

média ávida de divertimentos públicos (Nery, pg. 126), o fado chega ao teatro, cantado pelos actores das revistas em cena.³

Qual é, então, o ponto de inflexão que marca o início deste intervalo temporal? A resposta é o Decreto 13564, de 6 de Maio de 1927, um marco suficientemente importante para dar origem ao segundo período desta história do fado.

O diploma acima referido vem regulamentar com detalhe diversos aspectos da vida artística de então: o licenciamento e fiscalização das casas de espectáculos e outros divertimentos públicos; as normas de construção e segurança dos recintos públicos; a salvaguarda dos direitos de autor. Para além destes e de outros aspectos, propõe-se impor a todos os artistas a posse de “licenças profissionais” (art.º 4º, nº 3) e “fiscalizar os espectáculos e promover a repressão de quaisquer factos ofensivos da lei, moral e dos bons costumes” (idem, nº 11).

Surge assim a censura⁴, actuando de forma mais sistemática e eficaz contra os textos com conotação política. Isto leva a que os letristas de fado se autocensurem, não apresentando a exame, sequer, poemas de cariz ideológico divergente. O tema da pobreza, tão presente nas primeiras letras de fado, é tolerado, desde que seja a fonte natural de uma virtude ingénua, e não derivada de injustiça social (Nery, p. 237).

Tu com dois palmos de terra,
Eu com dois bagos de trigo,
Não é preciso mais nada...
Anda, vem casar comigo.⁵

Seja porque as limitações da censura tornam o terreno propício, seja porque esta é a verdadeira natureza nacional, o facto é que o ar do tempo favorece o

³ Em Janeiro de 1851 apresenta-se no Teatro do Ginásio a primeira revista, *Lisboa em 1850*; em 1856, *Fossilismo e Progresso*. Em 1869, Manuel Roussado leva ao Teatro da Trindade a comédia *Ditoso Fado*; em 1872, o dramaturgo Castro Soromenho apresenta uma espécie de réplica ao original, *Triste Fado*. (Nery, p. 126)

⁴ “A censura terá somente por fim impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social e deverá ser exercida de forma a defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, e a boa administração e o bem comum, e a evitar que sejam atacados os princípios fundamentais da organização da sociedade.” (Artº 3º do Decreto-lei 22469, de 11 de Abril de 1933).

⁵ “Carta da aldeia”, versos de António Vilar da Costa.

surgimento de uma outra poesia popular do fado. A esta época, que começa ainda antes da censura, com o surgimento das gravações discográficas (por volta de 1904) e termina com a chamada internacionalização do fado, Daniel Gouveia chamou a “Idade de Ouro dos Letristas” (Gouveia e Mendes, prefácio): falamos de Avelino de Sousa (1880 – 1946), de Linhares Barbosa (1893 – 1965), de Henrique Rego (1893 – 1963), de Frederico de Brito (1894 – 1977), de Carlos Conde (1901 – 1981), de Francisco Radamanto (1908 – 1972), de entre os 27 que compõem a antologia, responsáveis por mais de metade desta poesia popular.⁶ Ao escrever uma outra poesia, estes poetas populares não referiam nada que lhes fosse essencialmente extrínseco, como um renque de flores impessoal, a morte de um conde às mãos de um rufião ou a seca prolongada que provoca fome em quem já a tem. Muito pelo contrário, estes poetas cantavam a saudade, a traição, a desgraça, o engano, o ciúme, o destino ao qual não podemos fugir. Não como sentimentos que lhes eram estranhos, mas como algo que sentiam verdadeiramente.

Minha mãe disse-me assim
Ao ver-me lágrimas tristes
Banhando-me o pobre rosto;
Não posso, não sei dar fim
À tua grande desgraça,
Ao teu amargo desgosto.⁷

A censura – um organismo, uma sensibilidade, uma forma própria de ouvir e de ler - mata o carácter político das letras: ao fado já não o deixam ser republicano, anarquista, proletário ou sindicalista; o fado já não pode ser anticlerical ou lutar revolucionariamente pelos oprimidos.

Durante o Estado Novo, a preocupação de justiça, “o respeito pelos desfavorecidos, o despeito pelos favorecidos” (Gouveia e Mendes, p. 141) tem de

⁶ A este respeito fará sentido referir a obra de Vítor Pavão dos Santos (Amália e os Poetas, Bertrand, 2014) onde são mencionados outros letristas da altura, não incluídos na colectânea de Gouveia e Mendes, nomeadamente José Galhardo, Guilherme Pereira da Rosa, e outros).

⁷ “Conselhos de minha mãe”, versos de Linhares Barbosa.

vir disfarçado de subtilezas de linguagem para poder passar ao crivo do lápis azul.

Pus todo o meu sentimento
Na mágoa que não se aparta
Do que mais nos desconsola;
E assim, a cada momento,
Vi boçais comendo à farta
E génios pedindo esmola!⁸

A política deixa de ser tema, o que pode significar, ainda que ironicamente, que a censura centrou a temática do fado naquilo que é transversal a uma franja significativa do povo português, deixando a poesia de intervenção para o que viria a ser a música de intervenção. O fado passa a cantar o dia a dia da gente simples, tantas vezes na exaltação das virtudes da modéstia e do trabalho.

Maria do Rosário. Uma enfermeira
alegre, graciosa, mas modesta,
que a velar seus doentes, sem canseira,
sentia o coração e a alma em festa.⁹

Ou talvez o fado cante apenas os temas à volta dos quais tudo gira: o amor e a morte.¹⁰ E ao fazê-lo, o fado abre a porta à confissão do fadista, à partilha da realidade que o envolve e que o constitui. Se unirmos esta dimensão de partilha e confissão ao espaço intimista da colectividade de bairro, da casa de fados, onde o português é língua dominante, elevamos o fado a uma dimensão superior. É o fado a cantar poesia na primeira pessoa do singular.

⁸ “À janela da vida”, versos de Carlos Conde.

⁹ “Maria do Rosário”, versos de Artur Soares Pereira.

¹⁰ Numa entrevista ao DN, a 3 de Maio de 2015, Maria do Rosário Pedreira, editora, poeta, escritora, e autora das letras do disco *Romance*, de Aldina Duarte, afirma: “Sim, os temas da literatura são sobretudo esses [o amor e a morte]. Mesmo quando as pessoas pensam que não estão a escrever sobre o amor ou a morte, no fundo, acabam por estar”.

4.

Em 1957 Amália Rodrigues grava o seu primeiro longa-duração: *Amália no Olympia*. Quase todas as letras são de poetas da chamada “Idade de Ouro” (Gouveia e Mendes, prefácio): Amadeu do Vale, Avelino de Sousa, Linhares Barbosa, José Galhardo, Silva Tavares, entre outros. No alinhamento do disco, *Perseguição* é a quarta faixa:

Se de mim nada consegues
Não sei porque me persegues
Constantemente na rua
Sabes bem que sou casada
Que sempre fui dedicada
E que não posso ser tua.¹¹

O segundo LP de Amália, conhecido por *Busto*, será gravado em 1962. É o início da colaboração com Alain Oulman, que compõe quase todas as músicas, bem como a inclusão de poetas nunca cantados até então: Luís de Macedo, David Mourão-Ferreira, Pedro Homem de Mello. Da primeira faixa:

Asas fechadas são cansaço ou queda,
Pedra lançada ou voo que repousa.
Em meu sorriso a minha entrega
Que o meu olhar não ousa.¹²

O disco marca o início, também, de uma mudança substantiva no fado: acompanhamento ao piano, incursão por músicas novas não tradicionais, poetas eruditos, discos conceptuais (por contraponto a gravações de temas soltos). *Amália no Olympia* é, de alguma forma, o fado como Portugal o conhecia nos últimos trinta anos. *Busto* inaugura um novo tempo, patente também na

¹¹ “Perseguição”, música de Carlos da Maia, versos de Avelino de Sousa.

¹² “Asas Fechadas”, música de Alain Oulman, versos de Luís de Macedo.

diferença das letras de Avelino de Sousa e de Luís de Macedo.¹³ Surge uma nova linguagem poética e, com esse surgimento, algo da confissão desaparece.

É este ponto de viragem, em nada despiciendo, que dá início ao terceiro período desta história do fado. Estamos em 1962. Nada no mundo do fado aparenta ser muito diferente: o teatro já existia antes desta data, como já existiam as casas de fado, a rádio e a TV, a taberna e a colectividade bairrista, a profissionalização dos artistas, o itinerário das comunidades de emigrantes em início de formação. Mas 1962, mais importante do que ser o ano em que Fernando Farinha alcança o título de “Rei da Rádio” (Nery, p. 292) é o ano de gravação do álbum *Busto*; é o ano de Oulman a compor e a tocar os seus fados ao piano, é o ano em que Pedro Homem de Mello, David Mourão-Ferreira e Luís de Macedo saem das páginas consagradas da chamada poesia erudita para as faixas do vinil; 1962 é o ano de uma nova riqueza de vocabulário poético, “inclusive no plano temático, já que, por exemplo, *Abandono*, de David Mourão-Ferreira, foi escrito por ocasião da prisão de um opositor do regime no forte de Peniche...” (Nery, p. 308):

Por teu livre pensamento
Foram-te longe encerrar,
Tão longe que o pensamento
Não te consegue alcançar
E apenas ouves o vento
E apenas ouves o mar.¹⁴

“Então vamos lá às óperas...”, frase dita por José Nunes à entrada de uma das sessões de gravação (Nery, p. 309) ou “agora a Amália canta letras à Picasso” (idem) são evidências suficientes da importância de 1962 nesta história do fado. Nunca tendo abandonado por completo os fados castiços mais tradicionais, Amália cantará quem pouco ou nada se cantava até então: Camões, José Régio, Alexandre O’Neill, Manuel Alegre, entre outros. Apesar das emoções poderem ser

¹³ Luís de Macedo (1925 – 1987) “foi um dos poetas do grupo da *Távola Redonda*, do qual faziam parte David Mourão-Ferreira, António Manuel Couto Viana (...) todos amando Teixeira de Pascoaes, Paul Valéry, T. S. Eliot ou Ezra Pound.” (Pavão dos Santos, p. 675). Avelino de Sousa (1880 – 1946) embora tendo morrido como primeiro conservador da Torre do Tombo, começou como compositor tipográfico (Gouveia e Mendes, p. 15).

¹⁴ O fado “Abandono”, faixa nº 6 do álbum *Busto*, tem música de Alain Oulman.

as mesmas – o amor, a saudade, o destino - há um afastamento muito grande com uma tradição letrista que surgiu com a censura.

Entre sombras misteriosas
Em rompendo ao longe estrelas
Trocaremos nossas rosas
Para depois esquecê-las.¹⁵

Por outro lado, é na década de 1960 e seguintes que, de forma quase ininterrupta, a fadista intensificará a sua actuação um pouco por todo o mundo, não só para as comunidades emigrantes, mas para públicos onde o português pouco será falado. É o fado a internacionalizar-se, muito mais do que a visitar o mercado da saudade, e com isso, talvez, a levar a palavra ‘saudade’ a cantos onde ela não era conhecida nem vivida.

5.

Temos portanto três datas: 1830, 1927, 1962. Como já foi referido, estes marcos cronológicos criam períodos de tempo não estanques, não definidos a régua e esquadro, com zonas de intersecção não nulas; períodos de tempo durante os quais algumas características do fado e de tudo o que o rodeia se mantêm, outras desaparecem, outras surgem. É por isso que cada época é relevante: numa houve a criação e o crescimento na marginalidade lisboeta; noutra o impacto da censura que faz florescer uma certa poesia intimista; noutra, por fim, os caminhos da erudição e da internacionalização.

Para efeitos desta tese interessa o segundo período desta história do fado: um período que começa com o advento da censura e termina com a gravação do álbum *Busto*; um tempo durante o qual a criatividade das letras se expandiu até ficar do tamanho dos bairros populares, das vidas dos seus moradores; um tempo durante o qual se cantaram as vidas corriqueiras com palavras que eram de todos, porque entendidas por todos: ciúme, saudade, traição, destino, fado. Um período durante o qual o fado, pela sua dimensão de partilha e de expressão

¹⁵ “Havemos de ir a Viana”, música de Alain Oulman, versos de Pedro Homem de Mello.

de intimidade, mais se aproximou de ser “prece, pranto ou pregão”¹⁶, mas, acima de tudo, se aproximou da confissão, tal como a conhecemos no sentido da Religião. É essa proximidade entre fado e confissão que tentarei identificar, assim como procurarei demonstrar o que os afasta e em que condições o fado deixa de ser confissão para ser género musical.

6.

Para esta história do fado, e apesar das inúmeras obras já aqui referidas que apresentam uma cronologia do Fado baseada em argumentos válidos, provas documentais ou análises cuidadas, decidi seguir o filme *Fado, história de uma cantadeira*, realizado por Perdigão Queiroga, muito embora me socorra das obras referidas, sempre que necessário, para um verdadeiro enquadramento histórico do fado. Mas o filme, guião narrativo deste trabalho, é, ele mesmo, a história do fado.

Deste filme destacarei principalmente cinco cenas, não obstante referir outras menos relevantes:

- i. aos 12', quando Ana Maria se benze, antes de começar a cantar;
- ii. aos 24', quando Ana Maria e Júlio dão início ao ensaio de uma série de fados;
- iii. aos 34', quando Ana Maria ouve do empresário Sousa Morais: “tenho a certeza de que vai agradar muito no teatro.”
- iv. aos 67', quando Ana Maria reconhece que já não sabe cantar o fado e, menos de 5 minutos depois, Júlio lhe diz que ela já não sabe cantar;
- v. o final, quando, esclarecido um desajuste de comunicação decorrente da morte de Luisinha, Ana Maria irrompe pelo Unidos de Alfama e canta o *Fado de cada um* a que Júlio dera início atabalhoadamente instantes antes.

¹⁶ “A fadista”, versos de Manuela de Freitas.

7.

Este filme de 1948 inclui no seu elenco nomes tão importantes como Virgílio Teixeira, António Silva, Vasco Santana ou Eugénio Salvador, e conta “a vertiginosa trajetória de uma fadista de Alfama dividida entre o sucesso e as suas origens populares”.¹⁷ Mas seria “acima de tudo uma assumida homenagem a Amália Rodrigues”¹⁸, então com 28 anos, no papel de uma cantadeira de fado. Ana Maria, assim se chama o personagem, é protagonista de uma carreira fulgurante. Estreia-se com grande êxito num retiro em Lisboa, êxito esse que acaba por levá-la ao teatro. Apesar de tudo, Ana Maria não se deixa contagiar pelo sucesso e continua ligada ao seu homem de sempre, o Júlio guitarrista. No entanto, a atracção por uma vida luxuosa e de celebridade leva-a a afastar-se de Júlio, que pensa em partir para África.

Num primeiro olhar, a sinopse do filme parece não deixar margem para dúvidas: falamos, de facto, da vida de uma cantadeira – do seu início de carreira, dos seus triunfos, dos seus desalentos, dos amores e desamores, porque os estados de alma afectam as carreiras emergentes. Ora, um olhar mais arrojado poderá ver neste filme, não a história de uma mulher que canta o fado, mas uma metáfora para a própria história do fado. Talvez mais prudentemente, para uma certa história do fado. Nesta linha de raciocínio, Amália, a actriz principal, não é Ana Maria (que seria, ela própria, Amália) mas o próprio fado. E o título do filme poderia alterar-se para: *Ana Maria, ou a verdadeira história do fado*. Talvez por isso em vários momentos seja duvidoso quem faz o quê. É Ana Maria que diz ou é o fado que diz? Na última cena do filme quem regressa, de facto, ao Unidos de Alfama?

8.

1948, Alfama. Segundo a cronologia referida como introdução, estamos sensivelmente a meio do segundo período desta história do fado e, portanto, no auge da Idade de Ouro dos letristas. Depreende-se que a acção do filme, ainda

¹⁷ <http://www.rtp.pt/programa/tv/p12565> (acedido em 22.08.2015).

¹⁸ Id.

que este facto não seja explícito, termine sensivelmente um ano depois, talvez um pouco mais.

Após a morte de sua mãe, uma cantadeira afamada chamada Maria do Rosário, Ana Maria é criada pelas mulheres do bairro. Segue-lhes os passos nesse desvelo pelo próximo ajudando a criar Luisinha, com 8 anos, de quem diz ser tão sua filha como ela é filha do bairro. Um bairro piedoso, que “dá às suas ruas nomes de santos e de mártires” (Chantal, p. 256); um bairro todo descrito, na sua geografia física e afectiva, pela quintilha de Frederico de Brito.

A nossa rua é estreitinha
Tua casa é rente à minha
Mas a distância é tão pouca
Que p’ra beijar-te à noitinha
Basta só estender a boca.

Obviamente, Alfama não surge por acaso. É nos bairros populares¹⁹ - em Alfama, mas também na Mouraria, na Bica ou na Madragoa - que o fado, esta canção de “miséria e de resignação”²⁰ ganha corpo. “Alfama não cheira a fado / mas não tem outra canção”²¹. Não só Alfama não tem outra canção, como a canção não sobreviveria em sítios abertos e minados de sons incaracterísticos; não resistiria às avenidas rasgadas, aos prédios altos, amplos e impessoais, aos jardins desafogados e silenciosos. Numa certa dimensão, o fado, ao contrário de outras formas musicais, dá-se mal com os grandes espaços, sente um excesso de ar que o sufoca, lhe retira espontaneidade, criatividade, matéria de inspiração. Parece precisar de proximidade, dos becos, das escadinhas, das pequenas praças, das travessas, do casario encavalitado pela encosta abaixo, do traçado labiríntico das ruas, pois o fado é constituído por todos os sons que o bairro emite e que Suzanne Chantal (p.260) tão bem caracterizou:

¹⁹ “E, antes de mais, [o fado] aparece como profundamente ligado à velha Lisboa, aos bairros populares ‘alfacinhas’” (Firmino da Costa, p. 119)

²⁰ “É uma canção de escravos, uma canção de miséria e de resignação, é preciso para a cantar uma voz de choro e, segundo Júlio Diniz, a certeza de morrer ao 20 anos” (Chantal, p. 455).

²¹ “Alfama” (versos de José Carlos Ary dos Santos).

(...) Todas as vozes, o bater da roupa que se lava, as ferraduras dum burro, o choro duma criança, o grito cantante das vendedeiras de peixe ou de laranjas, as discussões de taberna, a T.S.F., o acordeão, um carro que manobra nas ruas principais, o vento no catavento dum campanário, a recitação na sala da escola, o som abafado dos pés descalços nos degraus e pedra, a campainha dum eléctrico distante.

É por esta arquitectura urbana que Ana Maria (ou o fado?) caminha nas suas rotinas de trabalho, de lazer, de namoro: “É certo que a morfologia física tem a sua eficácia própria nas relações sociais. Ela é aqui um dos factores favoráveis ao estabelecimento de laços de vizinhança e regimes de interacção como os que se têm desenvolvido em Alfama” (Costa, p. 303). Falamos de Alfama, objecto de estudo da obra citada, mas a frase aplica-se ao Castelo, ao Bairro Alto, à Graça – à generalidade dos bairros populares com estas características. É *aqui*, na Mouraria, que a Bia florista namora o Chico cauteleiro²². É *aqui*, no mercado da Ribeira, que a mãe da Rita lhe proíbe o namoro com o Chico, que é pescador²³. É *aqui*, na Travessa da Palha, que o homem dela, gingão, aparece com a outra pelo braço²⁴. É também *aqui*, num qualquer tribunal, que uma velhinha jura que o filho não lhe bate nem a rouba²⁵. Mas é também *aqui*, como diria ainda Suzanne Chantal (p. 283), que

(...) mesmo as casas fechadas puseram os tapetes nas janelas. Toda a gente se persigna, e a mão do prelado abençoa, no espaço, os bons, os maus, essa multidão de fiéis de Nossa Senhora da Saúde em que se misturam as raparigas, os vadios, os mendigos e o povo da Guia, do Socorro, da Mouraria, que há pouco ainda se reuniam ao crepúsculo para orar em frente duma estátua santa, colocada num nicho, entre uma taberna e um lupanar.

²² “A Bia da Mouraria” (versos de António José).

²³ “O namorico da Rita” (versos de Artur Ribeiro).

²⁴ “Foi na Travessa da Palha” (versos de Gabriel de Oliveira).

²⁵ “Drama de uma velhinha” (versos de Carlos Conde).

Talvez porque uma procissão também possa ser vista, para além da sua dimensão genuinamente religiosa, como uma metáfora para esta vida bairrista feita de tabernas e de igrejas, de más vidas e de devoções – o percurso, as paragens, as etapas certas, a solenidade, os olhos postos na Senhora que todos ouve, a todos guarda. No fundo, a credence, a fé e a vida real a calcorrear as ruas lado a lado, porque nos bairros populares umas não vivem sem as outras, alimentando-se mutuamente.

Colchas ricas nas janelas
pétalas soltas no chão
almas crentes, povo rude
anda a fé pelas vielas
é dia da procissão
da Senhora da Saúde.²⁶

Quem percorre os bairros populares percorre um labirinto. “Alfama afigura-se como um conjunto denso, onde predominam os becos e as pequenas ruas” (Salgado, Lourenço p. 44). Socorro: “Urbanização irregular, de ruelas e becos (...)”. As influências do urbanismo muçulmano projectam-se nas ruas sem saída e na multiplicidade de becos (Salgado, Lourenço p. 198). Esta ideia de meada, dada pelo traçado das ruas, imprime um carácter único e evidente nos seus habitantes: histórias labirínticas, entrelaçadas, sem saída na sua miséria, irregulares entre o ciúme e a alegria, a paixão e a desgraça – o fado, no fundo.

Todo o bairro popular é um pátio das cantigas²⁷ onde as vidas se entrecruzam de varanda para varanda, de casa para casa, de equívoco para equívoco: alguém que é acusado de um roubo que não cometeu, uma *maria*, um *manel*, uma *outra* de permeio.... Por outro lado, a estreiteza das vielas e a pequenez das casas tornam a rua num espaço semipúblico, não só de circulação entre pontos de partida e de chegada, mas de utilização corrente e interacção intensa com os vizinhos (Costa, p. 303). Na rua fala-se das vidas próprias e alheias; as vizinhas ciciam de casa

²⁶ “Há festa na Mouraria” (versos de Gabriel de Oliveira).

²⁷ Título de um conhecido filme português de 1942, realizado por Francisco Ribeiro, com Vasco Santana, Ribeirinho, António Silva, entre outros.

para casa enquanto estendem a roupa ou cozinham a sopa do jantar; no café, os homens discutem os destinos da colectividade do bairro, olham para as raparigas com sonhos de namoro ou fraquezas de traição. “As portas são pegadas: todas as visitas são notadas. Como as compras se fazem na soleira das portas, sabe-se o que comeram na véspera os vizinhos da direita, o que gasta a família em frente” (Chantal, p. 246). A exiguidade dos espaços é geradora de intensidade emocional que se reflecte nas manifestações, tantas vezes exaltadas, de solidariedade ou de conflitualidade. A privacidade está reduzida a um mínimo, não só por força desta pequenez das casas, mas também porque é assim que os bairros populares gostam de viver: num cochicho constante de mulheres debruçadas no vão de uma janela, dando fé do que acontece, pois não há, numa certa época portuguesa, hábito mais nacional do que ver quem passa – e tirar ilações do que se passa.

Como curiosidade, ou como reforço do argumento, talvez valha a pena referir que Alfama, considerado “[...] um dos mais emblemáticos espaços citadinos, um dos que mais se vêem associados às formas de cultura popular urbana tidas por profundamente lisboetas se revela, afinal, como lugar de passagem e de fixação de *importantes fluxos de migrantes rurais*” (Costa, p. 75). De facto, uma fracção significativa da população de Alfama tem raízes rurais relativamente recentes – essa ruralidade onde o fado não nasceu nem se desenvolveu, acantonado à capital do Império. Talvez isto signifique, então, que muitas das características que nos habituámos a associar ao fado dependem de um conjunto de condições necessárias. Destas condições, uma é um bairro popular, ou algo que lhe seja equivalente. No fundo, as colectividades locais – o Retiro do Alexandrino, d’ *A Canção de Lisboa*, por exemplo, onde Vasco Leitão reconcilia a ideia de fadista com a de estudante – são a ‘alfama’ das grandes salas de espectáculos. Independentemente do sotaque mais ou menos nortenho que se escuta no labirinto das ruas, independentemente das tradições de origem que enfeitam varandas ou condicionam vidas domésticas, é aqui que o fado vai buscar alimento para se perpetuar. Por ‘fado’ não se entende um género musical em sentido lato, mas o resultado de certas práticas musicais características do período que me interessa e das quais, ou para as quais, se põe particularmente o problema da confissão.

9.

Foi aqui que o fado nasceu por volta de 1830 – e a expressão ‘aqui’, repete-se, engloba todos os bairros populares. Nasceu como canção marginal cantada nos locais da marginalidade. A partir dos anos 20 do século passado, o circuito mais enraizado da prática fadista é a “rede tradicional dos espaços de sociabilidade popular dos bairros pobres da capital” (Nery, p. 216). São as tabernas e casas de pasto, mas cada vez mais as sedes das inúmeras colectividades populares lisboetas de que o Unidos de Alfama, o Retiro do Alexandrino²⁸, ou o grémio onde Caetano (António Silva) coroa a filha Alice (Beatriz Costa) Miss Castelinhos²⁹, são alguns exemplos: espaços (sala ou esplanada) com mesas e / ou cadeiras dispostas em plateia, onde os espectadores (moradores ou não) se acomodam para ouvir os seus artistas. Qualquer que seja a sua profissão de base (Vasco Leitão sabe-se que é estudante cábula, e Alice é costureira) há um estatuto dominante: o amadorismo.³⁰ Ana Maria, a quem não se atribui qualquer actividade óbvia, remunerada ou não, faz a sua estreia num retiro típico, o Unidos de Alfama, lugar geométrico de todas as colectividades de bairro. Porque foi também aqui, neste ou noutro retiro que, pese embora algumas diferenças, o fado se estreou.

De referir ainda que nessa mesma tarde Ana Maria confessará ao seu homem, artesão e tocador de guitarra: “Ai Júlio, tenho tanto medo de cantar logo à noite...” E acrescentará, desta vez a sorrir, dando o mote musical a todo o filme:

Fado é sorte
e do berço até à morte
ninguém foge, por mais forte
ao destino que Deus dá.³¹

²⁸ “A Canção de Lisboa”, um filme de 1933, realizado por Cottinelli Telmo, com Vasco Santana, Beatriz Costa e António Silva, entre outros.

²⁹ Id.

³⁰ “De acordo com este interlocutor [o proprietário de uma casa de fados de Alfama], ‘(...) o fado verdadeiro não pode ser nunca uma forma de ganhar dinheiro’, ou seja, quando é cantado por compromisso profissional, não acontece verdadeiramente.” (artigo de F. M. Mendonça, Luciana: O fado e “as regras da arte”: “autenticidade”, “pureza” e mercado (Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. XXIII, 2012, pág. 71-86)), (<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10296.pdf>, acedido a 14.09.2015).

³¹ “Fado de cada um” (Música de Frederico de Freitas e versos de Silva Tavares).

10.

Continuamos em 1948, continuamos em Alfama – no Unidos de Alfama, mais precisamente – onde o fado, encarnado na figura de uma cantadeira do bairro, faz a sua primeira aparição pública. A esta referência histórica, bem localizada no espaço e no tempo, junta-se um pormenor que não deve ser descurado, até porque é objecto de um grande plano no filme de Perdigão Queiroga: Ana Maria benze-se (antes havia posto um xaile pelas costas), não como uma espécie de superstição que convoca a sorte, mas porque sente que o fado é uma oração que suscita o sinal da cruz. Nessa linha de pensamento – e mesmo que dêmos um salto cronológico no filme - talvez faça sentido referir que o primeiro fado que Ana Maria ensaiará com Júlio é o Ave-maria Fadista³², numa eventual alusão à religiosidade de que se reveste o fado. De facto, se como diria Tertuliano “a alma humana é naturalmente cristã” (Fernandes, p. 17) o povo português sê-lo-á por maioria de razão, mesmo que essa religiosidade se tenha revestido, ao longo do tempo, de formas próprias. Para Teixeira de Pascoaes, a ideia de família e de pátria ligadas à ideia de Deus são uma hierarquia espiritual e divina que deve preservar-se. “[...] Sempre existiu, em Portugal, muito vivo, aquele espírito de independência religiosa que é a essência do nosso Cristianismo familiar e patriótico e um dos mais belos atributos da Raça.” (Pascoaes, p. 104).

Na época em que o filme de Perdigão Queiroga foi realizado, para a maior parte dos portugueses a prática religiosa não perdera qualquer sentido, apesar das cerimónias litúrgicas que poderiam não compreender na totalidade. O materialismo prático não invadira a cultura do tempo e as igrejas estavam cheias, fosse de gente inquieta que procurava responder às exigências do seu cristianismo, fosse de gente que obedecia “mais aos ritmos biológicos e sociais da sua existência do que a imperativos da sua consciência religiosa.” (Fernandes, p. 10). Tudo tem uma capa de religiosidade óbvia – até a solução para as inquietações das almas simples. “A religião opera a reconciliação do homem consigo mesmo, com Deus, com os outros homens e com a própria natureza.” (Fernandes, p. 32). O gesto de Ana Maria não é, por isso, estranho.

³² Música de Francisco Viana e versos de Gabriel de Oliveira.

A forte e antiga influência católica³³ no povo português faz-se sentir nos hábitos da sociedade portuguesa e, por isso, também nas letras de carácter religioso que constituem o espólio artístico do fado deste tempo – as procissões, a fé, a devoção a Nossa Senhora da Saúde (Fátima, como altar do mundo, é fonte e destino de todo o olhar mariano) - porque, como diz Pascoaes, entre a poesia e a religião há estreitos laços de parentesco. Mas é esta religiosidade, tantas e tantas vezes independente das convicções de quem escreve ou de quem canta, que permite que a expressão ‘confissão’ - expressão esta que atravessará todo este trabalho, como se fosse a frase ‘fado é sorte’, que Ana Maria profere diversas vezes com diferentes expressões faciais - não seja um espinho cravado no género musical, uma protuberância que o desfeia, uma excentricidade crente que destoa de uma circularidade secular.

O fadista junta as mãos, como se rezasse; põe os olhos – ainda que porventura fechados – no alto, onde se acredita que está Deus e o céu³⁴. E conversa com Ele. Confessa, confessa-se.

Nunca aprendi a rezar
A erguer as mãos aos céus
Mas eu sinto que ao cantar
Estou a conversar com Deus.³⁵

11.

Ana Maria, na sequência do sucesso que constitui a sua primeira actuação como cantadeira, está determinada a prosseguir uma carreira fora da pequenez do bairro de Alfama. Quer respirar outros ares, pisar outros palcos, ouvir os aplausos e sentir o público; tira o cartão de artista (e a informação não é despicienda, pois era um requisito do Decreto 13564, de 27 de Maio de 1927, que inaugura, ainda que por outros motivos, o segundo período desta história do

³³ Alberto Pimentel afirma inclusivamente que a melancolia portuguesa deriva, entre outros motivos, de “excesso de religião” (p. 29)

³⁴ “sem recorrer mesmo à efabulação mítica, o céu revela directamente a sua transcendência, a sua força e a sua sacralidade. A simples contemplação da abóboda celeste provoca na consciência primitiva uma experiência religiosa.” (Mircea Eliade, citado por Fernandes, p. 30).

³⁵ “A Minha Oração” (versos de Mário Rainho).

fado) e entrega-se nas mãos do destino, suspensa dos contratos que chegarem. Júlio acede: “há-de ser o que Deus quiser.” Durante alguns minutos de filme, o casal de namorados ensaia vários fados:

Ave-maria fadista³⁶:

Santa Maria das Dores
Mãe de Deus se for pecado
Tocar e cantar o fado
Rogai por nós pecadores.

Alamares³⁷:

Na Mouraria
Desde a Amendoeira à Guia
Vamos encher de alegria
Esse bairro sonhador
Que esta guitarra
Tenha a voz duma cigarra
Que o seu trinado desgarrar
Numa cantiga de amor.

Só à noitinha³⁸:

Só à noitinha
Quando me chega a saudade
Choro sozinha
P’ra chorar mais à vontade.

Duas luzes³⁹:

Eu gostaria, mãezinha,
de cantar pra ti somente,
mas tu és tão pobrezinha
que canto pra toda a gente.

³⁶ Música de Francisco Viana, versos de Gabriel de Oliveira.

³⁷ Música de Jaime Santos, versos de Linhares Barbosa.

³⁸ Música de Amadeu do Vale / Raul Ferrão, versos de Frederico Valério.

³⁹ Música de José Marques do Amaral, versos de João da Mata.

Desespero⁴⁰:

Amei-te com desespero
Mais do que eu ninguém te quis
E agora que te não quero
Vejo as figuras que fiz.

Zanguei-me com o meu amor⁴¹:

Zanguei-me com o meu amor
Não o vi em todo o dia
À noite cantei melhor
O fado da Mouraria.

Esta correnteza de fados é mais do que uma sequência aleatória de temas da época com versos de letristas populares. Muito pelo contrário, abrange um espectro alargado do que era a temática fadista da altura: a religiosidade (em particular a devoção a Nossa Senhora da Saúde), o bairrismo, os temas taurinos, a pobreza, os amores desditosos. As letras de João da Mata, Frederico Valério, Linhares Barbosa ou Gabriel de Oliveira – e as centenas de outros versos que não são cantados no filme – falam do que se passa no interior das casas pequenas, sob a luz mortiça das ruas labirínticas, ao som do ruído ambiente de becos e ruelas. É, como já foi referido, a expressão da intimidade, uma espécie de autobiografia partilhada sob a forma de música cantada, a revelação de uma emoção que habita o coração de cada um dos habitantes destes bairros. Estes versos falam de pessoas reais que compõem o teatro da vida: é cada um de nós que se zanga como o seu amor, é cada um de nós que ama com desespero, é cada um de nós que chora sozinho. Quando Ana Maria canta, fá-lo a uma só voz com cada um dos moradores de Alfama (ou da Bica, ou da Madragoa, ou da Mouraria), com cada um dos visitantes da taberna do Joaquim Marujo⁴², com cada uma das pessoas que se comovem ou se entretêm no Unidos de Alfama ou no Retiro do Alexandrino. Quando Ana Maria canta, está a confessar-se também. Não uma confissão para a absolvição, mas para a declaração, para a partilha, para o

⁴⁰ Música de Jaime Santos, versos de Linhares Barbosa.

⁴¹ Música popular, versos de Linhares Barbosa.

⁴² Personagem do filme *Fado, História de uma Cantadeira*, interpretado por Vasco Santana, dono de uma taberna chamada Adega dos Arcos.

ordenamento de um coração que vive ao ritmo de um sobressalto que aflige ou de um amor que pacifica.

12.

Não foi sempre assim, como também já vimos. Regressamos ao primeiro período desta história do fado, que vai de 1830 a 1927 e encontramos uma diversidade imensa de temas que Alberto Pimentel reproduz, dos quais respigo alguns exemplos:

Fado enigmático:

Minha T-O-L-A
Só tu és a minha nini!
Manda carta p'lo correio
P'ra o teu querido K-H-I.

Fado tautófono:

Respeito o poder do galo
Respeito a voz do leão
Respeito as tetas da vaca
Respeito a pele do cação.

Fado mitológico:

Apolo o jogo talhava
Numa casa de batota
Cupido alugou um trem
E bateu pr'a Porcalhota.

Mesmo que a amostra não seja representativa, se entendermos esta série de letras como emblemáticas de uma certa poesia do fado antes de 1926, e a série de letras que Ana Maria ensaia com Júlio como emblemáticas de uma certa poesia do fado após 1926 (e até 1962), não será difícil reconhecermos um ponto de inflexão significativo.

13.

Quem eram então estes poetas (ou letristas para ser talvez mais correcto) que, nascendo alguns antes do advento do Estado Novo, são protagonistas desta transição para um fado não político?

A obra *Poetas Populares do Fado Tradicional*, de Daniel Gouveia e Francisco Mendes, abarca um horizonte temporal que vai de Carlos Harrington (1870 – 1916) a Manuel Andrade (1944 – 1966). São, como já referi, mais de 25 nomes que, entre si, e ao longo de algumas décadas, somam muitas centenas de letras para fado, embora a colectânea seja forçosamente mais reduzida. A ordem cronológica permite “observar a evolução temática e poética do fado, desde as histórias ultradramáticas à volta da pobreza, da prostituição, dos ciúmes e das navalhas, até a uma gradual elevação que aproximou o fado da poesia, ou esta daquele” (Gouveia e Mendes, p. 6). No entanto, numa análise não minuciosa e, portanto, fatalmente falível, nas quase 600 letras atribuídas a estes poetas (de uma produção bastante superior), a mancha dominante está lá: o amor-ciúme, o amor-traição, o destino ao qual não se foge, a desgraça, a saudade. Como se a quadra de Bocage

Que eu fosse enfim desgraçado
Escreveu do fado a mão...
Lei do fado não se muda;
Triste do meu coração.

descrevesse, ela própria, uma inevitabilidade que nos persegue ou que a alma nacional agarra, com pavor de perda da identidade. Ou como se esta outra quadra

Não é desgraça ser pobre
Não é desgraça ser louca
Desgraça, é trazer o fado
No coração e na boca.⁴³

⁴³ “Não é desgraça ser pobre” (versos de Norberto Araújo).

explicasse de forma sucinta, em quatro linhas singelas, todo um destino nacional cantado apenas na capital. Um destino que só conhecemos na infelicidade.

14.

A este respeito diria Luiz Moita, na 8ª palestra da Emissora Nacional, a 4 de Agosto de 1936: “Foi possível, desde António Arroio, analisar os temas especulativos do fado. E viu-se que, no tema do martirológio fadista, três palavras isoladamente de significação diferente, consubstanciavam reunidas a quinta essência das teses melodramáticas da canção lisboeta: saudade, amor e desgraça.” (Moita, p. 211).

Falemos dos poetas populares: Avelino de Sousa (1880 – 1946) começou, como já referi, como compositor tipográfico. Linhares Barbosa (1893 – 1965) tinha a instrução primária e, até ter fundado o jornal *Guitarra de Portugal*, era torneiro mecânico. Henrique Rego (1893 – 1963) um dos poetas preferidos de Alfredo Marceneiro, era funcionário subalterno do Ministério da Guerra. Frederico de Brito (1894 – 1977) também conhecido por Britinho ou Poeta Chofer, foi estucador e motorista de táxi. Carlos Conde (1901 – 1981) era chefe de escritório. Francisco Radamanto (1908 – 1972) nome pelo qual ficou conhecido Francisco Duarte Ferreira, passou pelas cadeias de Monsanto e do Limoeiro, após o que dedicou a sua vida ao jornalismo. Seis letristas, de entre os 25 que compõem a antologia, são responsáveis por mais de metade desta poesia popular. São pessoas sem grande formação académica mas que, mesmo assim, tocaram a alma de milhares de portugueses que se reviam na proximidade dos temas e das palavras, que não eram, afinal, mais do que a realidade que conheciam ou a linguagem que lhes era familiar.⁴⁴

Alberto Pimentel tenta sistematizar, no início do século passado, os temas poéticos mais frequentes ao longo de toda a segunda metade do século XIX⁴⁵: o

⁴⁴ A este respeito fará sentido referir a obra de Vítor Pavão dos Santos (*Amália e os Poetas*, Bertrand, 2014) onde são mencionados outros letristas da altura, não incluídos na colectânea de Gouveia e Mendes, nomeadamente José Galhardo, Guilherme Pereira da Rosa, e outros).

⁴⁵ Em *A Triste Canção do Sul*, A Pimenta ilustra bastante alguns destes temas (págs. 101 a 130), de que refiro um exemplo: “Em pleno século das luzes.../Chega a par’cer impossível!/N’uma cidade brilhante/Cometeu-se um crime horrível”.

amor, é claro, mas também os trabalhos e sofrimentos das classes sociais em contacto com o fadista, os aspectos da vida popular e as notícias das ruas, os grandes crimes e os grandes desastres que impressionam a opinião pública, a morte de personagens célebres ou “expressão de malícias e gaiatices” (Pimentel, p. 103), numa linguagem obscena ou que recorre a equívocos e trocadilhos, entre outros.

15.

Ana Maria também canta a vida das pessoas, não aquela que poderia surgir numa crónica de costumes ou em retratos mais ou menos impessoais do quotidiano, mas a que revela um estado de alma - ciúmes, fraquezas, misérias e esperanças. O fado é, no segundo período desta sua história, muito mais do que uma sátira, um ataque, ou uma espécie de apontamento noticioso sob a forma de quadra glosada em décimas. O fado – que neste filme de Perdigão Queiroga tem um nome, Ana Maria – é beneficiário de uma ironia do destino: a censura não o deixa ser tudo, pelo que passa a ser mais. Mais ilustrativo das emoções, revelando mais sobre a alma das pessoas, aproximando-se mais de um intimismo que floresce neste tempo fadista, chegando-se mais ao paradigma da confissão em Religião.

16.

A confissão e o fado têm vários pontos de intersecção: por via da instituição da confissão anual e da sua influência nas mentalidades do Ocidente até aos dias de hoje, tema que abordarei mais à frente; por via de uma forte religiosidade do povo português e do regime vigente, com efeitos naturais na comunidade artística de meados do séc. XX (cantores, poetas, etc.); por via de uma certa noção de proximidade que é dada pelo recinto⁴⁶; por via da revelação de uma intimidade que é feita através de um discurso proferido na primeira pessoa do singular; por via da ideia de que confessamos um crime, confessamos um pecado

⁴⁶ É possivelmente por isso, por este intimismo que é prece, pranto – e por vezes confissão - que na generalidade dos espectáculos musicais se “iluminam os artistas e se escurece o público, enquanto que no Fado se ilumina o público e se escurecem os artistas” (Gouveia, p. 54). Quem reza, quem chora, ou quem (se) confessa, requer recato visual.

e, neste movimento de aproximação a Deus, confessamos um louvor e uma fé; mas também por via da ideia de que confessamos um amor, uma esperança – ou mesmo uma vida desgraçada. Afinal, confessar também é confidenciar, revelar – ou partilhar, expressão que fixo pela sua importância.

17.

Regressemos ao filme *Fado, História de uma Cantadeira* – a 3ª referência.

“Tenho a certeza de que vai agradar muito no teatro”, diz-lhe o empresário Sousa Morais. O semblante de Júlio, que encarna, quase tanto como acompanhante, uma espécie de sumo-sacerdote encarregue de preservar a pureza do fado num templo guardado, carrega-se. Afasta-se, sentindo-se arredado de um projecto que o desconforta e no qual não tem lugar – o fado e o teatro juntos, com um negociante pelo meio. Ana Maria segue por um caminho que os seus olhos não descortinam, como se ao destino lhe faltasse o controlo do futuro.

Após o acidente de Luisinha, Ana Maria, martirizada, quer desistir do fado. Dirá ao Chico Fadista, o empresário local, que a responsabilidade pelo acidente é dela. “Fui eu, a minha vaidade, o fado e a sina que Deus me deu.” Em nome do fim de um sentimento de culpa que a entristece e invocando uma hipotética necessidade de se arranjar dinheiro para o tratamento da criança, é finalmente convencida por Júlio a assinar um contrato com o referido empresário. No dia em que canta no teatro pela primeira vez para ser apresentada aos autores da peça, diz o que quer cantar: “talvez aquele fado mais alegre...” Influência da saída da vida triste de bairro para o ambiente mais jovial do teatro?

Talvez por muito amar a liberdade
Invejo a vida livre dos pardais
Mas prende-me em teus braços sem piedade
E eu juro da prisão não sair mais.⁴⁷

⁴⁷ “Dá-me um beijo” (também conhecido por “És tudo para mim”) música de Frederico de Freitas, versos de Silva Tavares.

No mesmo dia em que Luisinha regressa a casa, Ana Maria estreia-se com um enorme sucesso no teatro, cantando:

Ó fado
Torturado
Tão magoado
Quem te fez?
Ó fado
Não sei quem és.⁴⁸

Se Ana Maria incarna o fado, esta letra é autobiográfica, porque a cantadeira canta sobre si própria – melhor, interroga-se sobre si própria. Quem é, de facto Ana Maria, ou em quem se vai tornar Ana Maria? Termina com a estrofe:

Volver
De novo ao fado e sofrer
Porque sofrer é viver
E eu vivo e sofro a cantar.

18.

Concomitantemente com um estreitar das temáticas do fado, movimento esse que o volta para dentro e o aproxima das expressões mais íntimas das pessoas⁴⁹, os espaços onde o fado se ouve ou, replicando o raciocínio para o filme de Perdigão Queiroga, onde Ana Maria canta, são gradualmente maiores. Do Unidos de Alfama, onde teoricamente todos se conhecem, para onde todos se deslocam com o intuito de ver e ouvir uma filha do bairro, o fado cresce para os teatros onde se paga, não o consumo de café ou de vinho que são inerentes a uma determinada convivialidade, mas um lugar numa frisa, numa coxia, numa fila privilegiada para o espectáculo que vai decorrer. Na passagem do primeiro

⁴⁸ “Ó Fado não sei quem és”, música de Frederico de Freitas, versos de José Galhardo.

⁴⁹ “[...] a teoria de Mantegazza, que, discreteando a respeito da mímica como expressão dos afectos e movimentos físicos, diz que a alegria é centrífuga, enquanto que a dor é centrípeta”. (Carvalho, p. 8).

período para o segundo período, o fado deixa de ter uma linguagem de crónica para adquirir uma linguagem de confissão e, portanto, na primeira pessoa do singular. São expressões de intimismo, reflectoras dos desejos, desalentos, paixões, traições – e vontades de partilha - que fazem parte da natureza humana. Mas nessa mesma passagem o espaço abre-se, torna-se maior e, potencialmente, mais impessoal. E torna-se um negócio – um aspecto que não é irrelevante.

19.

“Homenagem à vedeta Ana Maria, que há um ano se estreou neste teatro.” A notícia é de um jornal, talvez da secção dedicada à arte e aos espectáculos, onde se realça aquilo que em Portugal e no estrangeiro se faz de mais notável no ramo do entretenimento. Mas no fundo, no âmbito de uma certa ironia, esta mesma frase poderia figurar na página da necrologia, juntamente com anúncios de missas de sufrágio aos quais se apunha uma frase habitual: *um ano de eterna saudade*.

Ao longo de um ano Ana Maria conquista o público do teatro. Inaugura uma vida nos meios de uma sociedade chamada alta, deixa para trás Luisinha, entrevada numa cama, e Alfama, o bairro de vielas estreitinhas que a viu nascer e crescer, onde ela aprendeu palavras como destino, fado, desgraça, sorte, Deus, morte, Júlio. Nesse mesmo dia, no final de mais uma actuação, estabelecem-se dois diálogos importantes – de que reproduzo partes que só aparentemente são soltas - tendo Ana Maria como menor múltiplo comum e que responde, talvez não como a pessoa que é, mas como a pessoa que quer ou tem de ser em função dos interlocutores - pessoas diferentes, que representam realidades diferentes, com olhares diferentes sobre os mundos próprio e alheio.

No primeiro diálogo, a fala de Sousa Morais é toda elogiosa, de olhos postos no futuro, no sucesso, na elegância, nas salas lotadas, nos bairros modernos, na imagem. Ela, Ana Maria, dona de um olhar duplo, reticente, Janus a olhar para o passado e para o futuro, com uma nostalgia permanente no rosto, dividida entre um mundo que não sabe se quer pequeno, se grande. E duas visitas de ocasião, que pronunciam frases indicadoras de uma realidade que parece óbvia:

Sousa Moraes: esta noite cantou melhor que nunca.

Ana Maria: Eu já não sei cantar o fado; perdi a alma.

Sousa Moraes: o público ainda não deu por isso.

Ana Maria: e no fundo talvez não tenha um amigo sincero.

Sousa Moraes: Seria conveniente mudar de casa: outro bairro, outro ambiente.

Visita 1: É uma data solene para o teatro português.

Visita 2: Ela bem sabe que é a menina bonita de toda a gente.

No segundo diálogo, Júlio, o namorado de sempre, sem energia para suportar a fama de viver à custa da artista, vive roído de ciúmes, de inquietação. Ela está abespinhada, pelo que a resposta sai-lhe abrupta, irritada.

Júlio: Ana Maria, tu já não sabes cantar.

Ana Maria: Mas o público aplaude.

Júlio: Aplaudem a mulher, não a artista. Nem a maneira como tu cantas.

Júlio: Quando cantavas por prazer cantavas como nunca ninguém cantou. Agora os teus fados não falam ao coração de ninguém. (...) Porque te afastaste das coisas boas e simples.

Ana Maria: (...) ainda vou afastar-me mais.

Júlio: Tu pertences aqui a Alfama.

20.

Passou-se um ano desde que o fado (ou pelo menos Ana Maria) saiu do seu bairro. Entre um ciúme e uma inquietação, o mundo de Ana Maria mudou: desapareceu o bairro, a viela, a proximidade geográfica e afectiva dos moradores;

surgiu o sucesso, as salas de espectáculos cheias, as jóias que se recebem para celebrar êxitos. Celebra-se uma vitória conquistada ou reza-se por uma alma perdida?

Na boca do guitarrista, o tal fiel guardião da pureza de Ana Maria, “coisas simples” são âncoras determinantes para que o fado, canção cuja natureza não é intimista desde o seu surgimento, toque o coração de alguém. Ora, é importante referir que a cantadeira não muda significativamente de repertório ao mudar de recinto - pelo menos até onde poderemos perceber. Isto é, canta o mesmo género de fados no Unidos de Alfama e no teatro. É verdade que numa festa na Embaixada de Espanha canta “No me quieras tanto”⁵⁰:

No me quieras tanto,
Ni llores por mí!
No vale la pena
Que por mi cariño, te pongas así.

No entanto, num evento organizado pelo *Diário de Notícias*, Ana Maria volta ao seu repertório, escolhendo o Fado da Saudade⁵¹:

O mais feliz é o teu,
tenho a certeza
É o fado da pobreza,
Que nos leva à felicidade
Se Deus o quis,
Não te invejo essa conquista
Porque o meu é mais fadista
É o fado da saudade.

21.

No filme, Ana Maria não escolhe o Fado da Saudade por acaso. Por um lado, o tema está de alguma forma alinhado com o ar do tempo, que evoca cada vez mais figuras e cenas do passado – a Severa, a Cesária, a Júlia Florista, a Rosa Maria, as

⁵⁰ Música de Lopez Queiroga e versos de Quintero y Leon.

⁵¹ Música de Frederico Valério, versos de José Galhardo.

idas de tipóia às patuscadas, as noitadas nos retiros, uma suposta fraternidade entre povo e fidalguia. Se dispuséssemos de uma expressão apenas para caracterizar esta época ela seria, seguramente, *tenho saudade* (Nery, p. 238). Por outro lado, como também vimos ao fazer referência ao martirológio fadista de Luiz Moita, falar de fado parece implicar, quase se diria forçosamente, falar de saudade, mesmo que já não evocando figuras do passado ou não tendo uma visão igual sobre o conceito. Senão vejamos:

Ortega y Gasset, filósofo espanhol que viveu em Portugal, a que chamou “país de suicidários” (Gouveia, p. 32), diria:

A Saudade não é *um* tema português, mas *o* tema português por excelência. Se outro qualquer pode situar-se na sua periferia é, porventura, a Descoberta. Ambos polarizam a realidade histórica que é Portugal. E resulta que são uma contraposição: a Descoberta é a ânsia de partir, a Saudade a ânsia de voltar. (...) Portugal é o 'filho pródigo' de si mesmo. O que é nele mais autêntico? O partir ou o voltar?⁵².

Na mesma linha do filósofo espanhol, Pascoaes escreveria: “Não precisamos de reunir vários sentimentos comuns dos portugueses, para com eles desenharmos o seu carácter mortal. Há um que o define por completo. Refiro-me à Saudade” (Pascoaes, p. 94). Num certo oposto destas duas ideias parece estar a posição de José Mattoso:

A inventariação dos caracteres específicos do povo português feita até meados deste século por essa elite cultural resultaria, portanto, de um processo ilusório. Nem o sebastianismo nem a saudade, postas em relevo por António Sardinha [...] se podem considerar como características mais do que imaginárias do povo português” (Mattoso, p. 98).

⁵² Jose Ortega y Gasset, *Saudade* (Sete Caminhos)

Mattoso acrescenta ainda: “Quanto à saudade-lirismo, não se poderá relacionar com o facto de tantos portugueses desde sempre terem de emigrar para sobreviver?” (Mattoso, p. 105).

22.

Uma pesquisa muito rápida, e forçosamente imperfeita⁵³, revela que ‘saudade’ surge no título de mais de 100 fados⁵⁴. As letras desses fados cruzam quase cem anos de história, parecendo significar que a palavra, e tudo o que ela representa, não é datada, isto é, não corresponde a um sentimento ou linguagem específicos de um único período. E no entanto, lendo as inúmeras letras de fado do período pré-1927, percebe-se que a expressão ‘saudade’ (que só parece ser ultrapassada pela expressão ‘amor’) ganha força quando morre o fado político, de intervenção social, de sátira ou de crónica. E parece ser ainda tão intrínseca à forma de viver dos portugueses que temos saudades de tudo, inclusivamente de já não ter:

Cansada de ter saudades
tudo fiz para esquecer
e agora sinto saudade
de saudade já não ter.⁵⁵

Pascoaes sugere que o sentimento ‘saudade’ é formado pelos elementos desejo e lembrança, gosto e amargura (Pascoaes, p. 94):

Quando alguém vive longe de quem ama
E sente a alma triste, dolorida
Há sempre uma saudade que nos chama
Para nos ir matando e dando vida.⁵⁶

⁵³ <http://www.portaldofado.net/>.

⁵⁴ Uma pesquisa rápida em cerca de 600 fados cuja autoria é atribuída aos poetas da Época de Ouro detectou cerca de 20 títulos (e títulos apenas) onde consta a palavra ‘saudade’. Alguns exemplos: A saudade (Linhares Barbosa); A saudade e ela (Carlos Conde); Anda a saudade bem alta (Gabriel de Oliveira); Cabelo branco é saudade (Henrique Rego); Fado da saudade (José Galhardo); Matar saudades (Frederico Brito).

⁵⁵ “Saudade das saudades”, versos de D. António José de Bragança.

⁵⁶ “A saudade é minha”, versos de Carlos Conde.

23.

Donde vem este desespero de saudade que se colou ao fado como algo que nos consome e nos alimenta? Os organizadores recentes de uma antologia sobre o tópico consideram que tais assuntos não são “sinónimos de fraqueza ou de morbidez, mas sim a corporização, sob forma poética, de uma sensibilidade que nunca se deixou emudecer ante a mágoa da ausência ou da distância.”⁵⁷ Uma melancolia que, ainda o fado não era denominação, já gerava uma dolência nas nossas canções, o que impressionava os estrangeiros que as ouviam (Pimentel, p. 28). Alberto Pimentel considera que tal se deve a “sempre te[r]mos sido um povo melancólico por efeito das condições da nossa própria existência e de uma educação tradicional.” (Pimentel, p. 28). A sua descrição lembra o modo como João Gouveia caracterizou Gonçalo Mendes: “Um fundo de melancolia, apesar de tão palrador, tão sociável”⁵⁸. Essa melancolia é “o fundo do fado como a sombra é o fundo do firmamento estrelado.” (Carvalho, p. 20).

Alberto Pimentel elenca as causas desta melancolia portuguesa: a origem num grupo de lusitanos, que tiveram de sofrer o choque de povos poderosos, de imigrações torrenciais e, por último, de fazer a guerra contra os mouros, uma guerra de fanatismo, que é a mais cruel e intransigente de todas; o facto de termos ouvido “o canto monótono e lânguido do preto em África” (Pimentel, p. 29); o jugo castelhano; as invasões armadas no séc. XIX; violentas lutas partidárias; o orgulho na palavra saudade. Por último, mas não menos importante, o excesso de religião.

⁵⁷ “Abençoada Saudade”, introdução a *Cem Poemas Portugueses do Adeus e da Saudade* (selecção, organização e introdução de José Fanha e José Jorge Letria, Terramar, 2002) que inclui poemas cobrindo um horizonte temporal de D. Dinis (n. 1261) a José Luís Peixoto (n. 1974).

⁵⁸ “Um fundo de melancolia, apesar de tão palrador, tão sociável. A desconfiança terrível de si mesmo, que acobarda, o encolhe, até que um dia se decide, e aparece um herói, que tudo arrasa... Até aquela antiguidade de raça, aqui pegada à sua velha Torre, há mil anos... Até agora aquele arranque para a África... Assim todo completo, com o bem, com o mal, sabem vocês quem ele me lembra? - Quem? - Portugal.” (Eça de Queiroz, in *A Ilustre Casa de Ramires*)

24.

Regressemos ao filme: antes de ser confrontada com a acrimónia de Júlio, a cantadeira reconhece a perda da alma, a infelicidade de já não saber cantar. Ora, se o fado – que no filme se chama Ana Maria – perde a alma, significa isso que abandona, se não a sua espontaneidade, a sua sinceridade, a sua honestidade, pelo menos a possibilidade dessas sensibilidades. Nessa hipótese, perde o sentimento que está por trás das palavras, e está assim mais próximo de uma máquina desprovida de sistema nervoso central. Este pormenor é importante pois, mais à frente no filme, Luisinha ouvirá Ana Maria cantar em directo – não no Unidos de Alfama, não no teatro, onde está em carne e osso, mas através de um aparelho de rádio.

E se reconhece, ele próprio, que já não sabe cantar o fado, reconhece também que houve uma ruptura dentro de si, uma capacidade perdida ou destruída, como se materialidade e imaterialidade de um corpo pudessem ser colocadas em recipientes diferentes. Com a mudança para o teatro (para uma sala de espectáculo, com uma envolvente humana, técnica, dimensional muito diferente) o fado deixa para si de ser o que é, passando a ser algo distinto. Esta alteração é reconhecida por Ana Maria e atestada por Júlio. Isto suscita uma pergunta: se as palavras são as mesmas, se a cantadeira é a mesma, se os acompanhantes são os mesmos, se o público é substancialmente o mesmo, mas se o recinto se alterou, qual foi, na realidade, o agente da mudança?

25.

Chegamos a uma espécie de encruzilhada de raciocínio: as letras de fado artificiosas, tão características do período pré-1926, não falam à emoção do povo; a censura (seguramente não em exclusivo) inverte essa situação – é a aproximação à confissão; os teatros (*lato sensu*) negam ao fado a arte de saber cantar, afastam-no das coisas simples. Repito um argumento aduzido anteriormente: a censura, ao não deixar o fado ser ‘tudo’ (em termos de linguagem), permitiu-lhe que fosse ‘mais’ (em termos de proximidade). A sala de

espectáculos, ao permitir que o fado fosse ‘mais’ (em termos de público) levou-o a que fosse ‘menos’ (em termos de proximidade – e a repetição é propositada).

26.

Voltemos aos diálogos Ana Maria / Sousa Morais e Ana Maria / Júlio. O primeiro interlocutor da cantadeira puxa o fado para fora, sugere-lhe novas roupagens, novos ambientes, novos bairros – não um bairro popular diferente, mas um andar nas avenidas novas. O segundo interlocutor quer reter o fado cá dentro, tenta desesperadamente preservar-lhe características que considera determinantes, sem as quais a genuinidade se perde. Talvez um discurso centrífugo, outro centrípeto, a alegria e o sofrimento a lutarem pelo mesmo. Os discursos são antagónicos. Em termos da ligação do fado à confissão, o de Sousa Morais é claramente mais pernicioso. O fim do filme revelará quão prejudicial é uma certa versão do fado.

Por outro lado, há uma frase de Júlio que não deve ser deixada em claro: “Quando cantavas por prazer cantavas como nunca ninguém cantou.” A expressão ‘prazer’ não tem como inversa ‘desprazer’; a intenção de Júlio é contrapor-lhe a ‘profissionalização’. Para ele, arvorado em fiel depositário de uma arca onde se guarda a pureza do fado, o antónimo de ‘ter prazer em’ é ‘ganhar dinheiro com’. Se consideramos, então, que o fado ao ser objecto de contrato ou de relação comercial perdeu algo, podemos então concluir que a profissionalização de Ana Maria lhe mata (também, porque há outros factores) a alma. E ao perder a alma o fado descaracteriza-se, deixa de ser confissão, passa a ser apenas um género musical.

Parece então claro, dos parágrafos anteriores, que ao falarmos da proximidade do fado (no período entre 1926 e 1962) com a confissão em religião devemos tomar em consideração vários aspectos: o conteúdo das letras, a especificidade dos recintos, o amadorismo versus profissionalização, o surgimento de alguma tecnologia, e outros ainda, porventura mais difusos, não tão evidentes na visualização e interpretação do filme *Fado, História de uma Cantadeira*, que é o guião narrativo deste trabalho.

27.

Já aqui aflorei, por diversas vezes, a proximidade do fado à confissão em religião. É esta relação que pretendo discutir agora. Ora, para isso é preciso um olhar mais profundo.

No catolicismo, o sacramento da Confissão assume também outros nomes: sacramento da Conversão, sacramento da Penitência, sacramento do Perdão, sacramento da Reconciliação.⁵⁹ Não se trata de encontrar sinónimos para uma palavra específica, mas, na diversidade de termos igualmente adequados, abranger outras dimensões do mesmo acto. Confessamo-nos porque reconhecemos a falta, porque estamos arrependidos, porque queremos aliviar a alma de uma carga negativa. Confessamo-nos porque queremos receber de Deus o amor e a paz que reconciliam. Fixo a expressão ‘reconciliação’.

No IV Concílio de Latrão (Novembro de 1215), a Igreja Católica instituiu a obrigatoriedade da confissão auricular anual em substituição da confissão pública, tendo esta passado a ser reservada às situações raras e graves, nomeadamente guerra e catástrofes públicas. Embora Antero de Quental (ainda que referindo-se ao Concílio de Trento, realizado entre 1545-1563) venha a falar no poder temível do confessor⁶⁰, esta mudança de regra na igreja retira à confissão um carácter público e, por isso, forçosamente despersonalizado, abrindo portas ao estabelecimento de uma ligação determinante entre pecador e confessor.

As prescrições sobre a confissão, entre outros aspectos, desenham o retrato do confessor ideal - alguém mais preocupado em curar almas do que em julgar de forma exigente e fria. Que o padre que confessa, diz o decreto, *seja um homem de discernimento e prudente para que, como médico experiente, espalhe o vinho e o azeite sobre as feridas do enfermo*.⁶¹ A referência ao decreto não é uma mera

⁵⁹ Catecismo da Igreja Católica (Gráfica de Coimbra, 1993).

⁶⁰ Relativamente à substituição da expressão *que Deus te perdoe* por *eu te perdoo*, afirmará Antero de Quental: “Na sessão 14^a de Trento é a consciência cristã definitivamente encarcerada. Sem confissão não há remissão de pecados! A alma é incapaz de comunicar com Deus, senão por intermédio do padre! Estabelece-se a obrigação de os fiéis se confessarem em épocas certas, e exortam-se a que se confessem o mais que possam. Funda-se aqui o poder, tão temível quanto misterioso, do confessor.” (1^a sessão das Conferências Democráticas, em 27 de Maio 1871, sob o título Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos).

⁶¹ Yves Chiron, *Histoire des Conciles* (Perrin, 2011).

curiosidade histórica ou um apontamento típico. A confissão não é um elencar banal de falhas mais ou menos graves para cumprir um calendário, uma obrigação ou um ritual. A confissão é o restabelecimento de uma ordem que se opera ao nível daquilo que nos é mais imaterial: a alma. A confissão não consiste na ‘exposição’ (enquanto sinónimo de ‘confissão’) dos pecados, mas no desnudar de uma interioridade, no despojamento daquilo que é prejudicial ao caminho de santidade de um crente. Para isso, entre quem fala e quem ouve deve construir-se uma corrente de comunicação que constitua um verdadeiro diálogo, pelo que é imperativo que se estabeleça um eixo relacional forte.

A decisão da confissão auricular anual modificaria a vida religiosa e psicológica do Ocidente, influenciando marcadamente as mentalidades até aos dias de hoje.⁶² O modelo da confissão é tão poderoso na cultura ocidental que afecta mesmo aqueles cuja religião, ou ausência de, não encontra lugar para a confissão. A imagem do penitente com o sacerdote no espaço íntimo, privado e protegido do confessionário⁶³ representa um ritual social fortíssimo (Brooks, p. 3). Noutro âmbito, também nos é familiar o criminoso fechado numa sala de interrogatórios despida de adereços, face a face com os agentes da lei. Só que neste caso a confissão deriva frequentemente, não da contrição espontânea de uma consciência ofendida, mas da interrogação persistente de detectives. O processo de reabilitação e reintegração só começa, verdadeiramente, quando o detido diz a palavra-chave *confesso*, que lhe dá acesso a um novo patamar de vida (Brooks, p. 3).

Apesar de todas as diferenças entre as confissões em Religião e em Direito, o facto é que há manchas de sobreposição entre ambas. (Quase) obrigatória num caso, (quase) opcional noutro, ambas as confissões são orais, como uma troca privada de palavras que é detentora de mistério e poder. São Boaventura entendia que a confissão tinha de ser falada, porque a vergonha seria maior assim (Brooks, p. 95). E no entanto, o doutor da igreja jamais aceitou a confissão como algo automático em que o pecador diz o que cometeu e o sacerdote

⁶² Frei Bento Domingues, *Jornal Público*, 13.01.2008

⁶³ “O confessionário, móvel destinado à confissão sacramental, foi introduzido em Milão por S. Carlos Borromeu, por altura do Concílio de Trento, tendo-se espalhado pelo mundo católico” [Enciclopédia Católica Popular (Paulinas, 2004)].

absolve. A confissão exige arrependimento e propósito sinceros, pois só assim há verdadeira redenção, só assim Deus entra em comunicação e comunhão com o pecador. Só assim há verdadeiramente sacramento (da Reconciliação).⁶⁴

A confissão anual obrigatória para os católicos tem 800 anos. As crianças católicas são educadas a confessar as suas faltas, sem o que a pena será agravada e não poderão voltar ao mundo afectuoso dos pais. Em todas as idades a confissão é considerada fundamental para a moralidade, porque é a expressão verbal do auto-reconhecimento dos erros e constitui, assim, a base para a reabilitação. É condição prévia para o fim do ostracismo, para a reentrada na comunidade humana (Brooks, p. 2). Está associada ao arrependimento sincero, condição necessária para atenuação especial da pena.⁶⁵ À expressão 'reconciliação', fixada mais acima, junto a expressão 'sinceridade'.

Pese embora haver quem entenda, no exercício da sua consciência individual, poder confessar-se directamente a Deus (cuja resposta se situa no âmbito do etéreo⁶⁶) o facto é que no mundo católico não há confissão sem confessor, como de certa forma não há escritor sem leitor. E embora a peça de mobiliário em questão tenha vindo a cair gradualmente em desuso, o Código de Direito Canónico é bem explícito: “§ 1. O lugar próprio para ouvir as confissões sacramentais é a igreja ou o oratório. § 2. No que respeita ao confessor, a Conferência episcopal estabeleça normas, com a reserva porém de que existam sempre em lugar patente confessionários, munidos de uma grade fixa entre o penitente e o confessor, e que possam utilizar livremente os fiéis que assim o

⁶⁴ No período pós-tridentino a Igreja imporia limitações aos confessores, exortando-os a não absolver quando o pecador se encontra sem arrependimento sincero e eficaz.

⁶⁵ Ver ponto 2c) do Artigo 72º do Código Penal: “Ter havido actos demonstrativos de arrependimento sincero do agente, nomeadamente a reparação, até onde lhe era possível, dos danos causados;”. Um Acórdão do Tribunal da Relação de Coimbra (192/11.3TACBR.C1, de 30.05.2012) refere, inclusivamente, 1- A simples declaração proferida em audiência pelo arguido de que está arrependido não tem qualquer valor. O que tem valor, como circunstância atenuante da responsabilidade criminal do arguido é que o mesmo demonstrou estar arrependido; 2- O arrependimento é um ato interior, devendo essa demonstração ser visível de modo a convencer o tribunal que se no futuro vier a ser confrontado com uma situação idêntica, não voltará a delinquir;

⁶⁶ Santo Agostinho, por exemplo, entendia que a resposta de Deus às suas confissões não era mais do que as mudanças que se operavam dentro dele.

desejem. § 3. Não se oiçam confissões fora dos confessionários, a não ser por causa justa.”⁶⁷

Desta visita ao acto de confessar ressaltam termos importantes: espaço, sinceridade, proximidade, escuta, entendimento. Em que foi mudando a natureza deste acto à medida que o confessionário perdia importância e a reconciliação se passou a realizar no sossego de um gabinete ou no remanso de um passeio pelo jardim? Os motivos que levaram a esta abolição são apenas prosaicos, associados ao conforto ou à maior proximidade entre confessor e pecador, assumem a necessidade, mais ou menos explícita, mais ou menos subliminar, de eliminar o carácter algo acabrunhante do sacramento, mitigando a vergonha? Como se alteraria o acto de questionar um detido se o interrogatório se realizasse no pavilhão de caça de uma quinta fora de portas, à vista de um descampado que se confunde com o céu e ao som de ruídos bucólicos e relaxantes? A eficácia da confissão na Religião e no Direito assenta, não só na genuinidade de quem reconhece, mas também no local onde se reconhece? O que é preciso mudar para que reconheçamos que não estão reunidas as condições para o sacramento ou para o acto legal?

28.

O que é comum à imagem do pecador e do presumível criminoso? A ideia de ruptura, se não com Deus e com a Igreja, pelo menos com o mundo e com a ordem jurídica vigente. Todo o crime é potencial pecado, embora a lei dos homens nem sempre coincida com a lei de Deus. Porém, é também comum a ideia de que confessar é ultrapassar a culpa e a vergonha em nome da verdade (de Man, p. 279). O confessor e o detective assumem, enquanto depositários do reconhecimento de uma falta, o papel de facilitadores do caminho da recuperação. Não há verdadeiramente confissão (pese embora algumas excepções) se não houver quem a oiça: o sacerdote ou o agente da lei. A confissão em Direito ou em Religião é o restabelecimento de um diálogo, o primeiro passo para a eliminação da desordem causada.

⁶⁷ Cânone 964.

O que confessa o criminoso? Um roubo, um assassinio, um acto de corrupção. O que confessa o pecador? Um roubo, um assassinio, um acto de corrupção. Mas confessa também o que não justifica confessar-se na sala de interrogatórios: a vaidade, a descompaixão pelo próximo, o orgulho ou a inveja. O fadista, por sua vez, confessa uma traição, um ciúme, uma saudade, uma desgraça própria. Uns procuram no receptor do seu arrependimento a recuperação que anima ou a remissão que alivia. Outros, tal como Ana Maria, confessam-se, não para a atenuação da pena ou para absolvição do pecado – porque não são criminosos ou pecadores - mas como uma espécie de terapia que, através da partilha, promove o ordenamento de um coração que entrou em ruptura com o mundo que lhe está próximo, ou mesmo em ruptura consigo próprio. Nesse sentido, o público é o agente da lei que ouve o criminoso, é o sacerdote que escuta e absolve o pecador.

‘Partilha’, ‘reconciliação’, ‘sinceridade’ – três palavras destacadas de parágrafos anteriores e que estão intimamente ligadas quando falamos de confissão. São um meio, um objectivo, uma condição. Palavras ou conceitos que utilizo agora, porque são elas (também) que suportam a pergunta e resposta seguintes: para que haja confissão, basta a existência de um criminoso e de um agente da lei, de um pecador e de um sacerdote? Não, não basta.

Se quiséssemos dar à confissão em Religião uma imagem geométrica, esta poderia ser, no limite, a de um triângulo: num vértice o pecador, como elemento que se confessa; noutro o confessor, como elemento com dever de escuta e autoridade para a absolvição; no vértice de cima Deus, não comprovável por critérios humanos, que é elemento necessário, embora não suficiente, para que se verifique este sacramento. Para que haja verdadeira confissão é imperiosa a reunião destas três condições. Mas também poderemos dizer que a estrutura da confissão é (e seria originalmente) um quadrilátero: o pecador, o sacerdote, o confessional, espaço reservado e discreto que garante a eficácia do acto e a presença de Deus. O que distingue o triângulo do quadrilátero? O confessional – representativo de um espaço físico onde tudo tem lugar.

Consideremos então cinco situações possíveis: (i) um católico (pressupondo o adjectivo no sentido de quem cumpre as práticas com convicção) ajoelha-se num confessional e, perante um padre, elenca as suas falhas. No entanto, por um

motivo qualquer, decide ignorar uma; (ii) um católico ajoelha-se num confessionário e, perante um padre, elenca as suas falhas. No entanto (apesar desta aparente contradição) tem sérias dúvidas de que o sacramento seja um sinal sensível instituído por Deus para lhe dar a Sua graça; (iii) um católico ajoelha-se num confessionário e, perante um padre, elenca todas as suas falhas. No entanto, não sente arrependimento relativamente a uma específica; (iv) um católico ajoelha-se num confessionário e, perante um padre que por um motivo qualquer não o ouve ou não o percebe, elenca as suas falhas; (v) um católico ajoelha-se num confessionário e, perante um padre, elenca as suas falhas. No entanto, por esquecimento ou distração, não recebe a absolvição.⁶⁸

A estas cinco hipóteses não totalmente inverosímeis (pese embora a incongruência de um católico que se confessa não acreditar totalmente no sinal sensível de Deus), poderiam juntar-se outras, como a eventualidade de quem está no confessionário não ser um padre, mas alguém sem autoridade para o acto.

Retomemos as hipóteses (i) a (v). É verdade que em todas elas se verifica uma confissão dos pecados, ainda que na primeira algo fique escondido. Em todas elas houve alguém que, por uma necessidade qualquer, entendeu querer partilhar as suas falhas. Em todas elas há o tal triângulo com um quarto lado. E no entanto, será que em todas elas houve sacramento da confissão? Não. O que faltou, então? A sinceridade, o arrependimento, a escuta por parte de quem tem o poder da absolvição, a crença no sacramento, a inteireza.

Significa isto, então, que o elencar dos pecados não chega, a presença do confessor não chega, a fé na existência de Deus não chega. Para que haja confissão (e não ‘constatação’ apenas dos pecados) é necessário satisfazer-se um conjunto alargado de condições, para além do triângulo. De referir, porém, pela sua importância, que a existência de pecador e confessor englobam as dimensões

⁶⁸ “No sacramento da penitência, os fiéis que confessem os seus pecados ao ministro legítimo, estando arrependidos de os terem cometido, e tendo também o propósito de se emendarem, mediante a absolvição dada pelo mesmo ministro, alcançam de Deus o perdão dos pecados cometidos depois do baptismo, ao mesmo tempo que se reconciliam com a Igreja que vulneraram ao pecar. (Cân. 959 do Código de Direito Canónico). “A confissão individual e íntegra e a absolvição constituem o único modo ordinário pelo qual o fiel, consciente de pecado grave, se reconcilia com Deus e com a Igreja.” (Cân. 960 do Código de Direito Canónico)

já referidas de sinceridade, inteligibilidade, exercício do poder de que se reveste uma das partes, etc. É uma presença de corpo e alma, com todos os deveres e responsabilidades de ambas as partes.⁶⁹

29.

Numa gíria desprovida de sentido ou de criatividade, pode afirmar-se que num determinado momento ‘houve fado’ (e desenvolverei este tema mais adiante) mas não é vulgar (embora seja possível) afirmar-se que ‘houve confissão’. E todavia esta impossibilidade reside mais num pudor da linguagem do que numa veracidade da frase, porque, de facto, em não havendo sinceridade, arrependimento, etc., não há confissão. As frases ‘haver confissão’ e ‘haver fado’ não pertencem, portanto, ao domínio apenas da criatividade da língua. Ambas reflectem uma realidade quase palpável.

Ora, se consigo afirmar, com um relativo grau de certeza, que nem todo o elencar de pecados é confissão, também posso afirmar, com o mesmo grau de convicção, que nem todo o fado é confissão. Para isso preciso ainda de abordar o problema de outro ângulo.

Todas as manifestações artísticas podem suscitar uma emoção: observar o jogo de cores de um quadro, atentar na tridimensionalidade de uma escultura, ler um poema ou ouvir uma peça musical, estimulam-nos os sentidos. Podem ser coisas ‘belas’ e, no entanto, como diria David Hume “a Beleza não é uma qualidade das coisas em si mesmas: só existe na mente que as contempla e cada mente percebe uma beleza diferente.” (Eco, p. 247). Significa isto que o impacto de uma obra de arte é diferente em cada um de nós, variando de acordo com uma miríade de factores: a sensibilidade artística, a cultura ou a experiência técnica do observador, o grau de compreensão da obra admirada, o estado de espírito naquele momento específico, etc. Afirmaria Jean-Jacques Rousseau: “Assim, um pintor diante de uma bela paisagem ou de um belo quadro entra em êxtase por coisas que um espectador vulgar nem sequer nota.” (Eco, p. 237).

⁶⁹ Para além dos cânones já referidos, o Código de Direito Canónico, nos seus capítulos do Sacramento da Penitência, da Celebração do Sacramento, do Ministro do Sacramento da Penitência, do Penitente descreve exaustivamente as condições necessárias e os impedimentos associados a este Sacramento.

Por vezes, a contemplação de um quadro ou a escuta de uma música – transformados em objectos para efeitos de raciocínio – é a apreciação pura e simples da sua Beleza: a proporção, o equilíbrio das cores, o jogo de palavras, o ritmo, a criatividade. Por vezes, esta mesma contemplação é apenas (ou também é) um exercício de lembrança, pois remete-nos para uma pessoa, para um momento, para um lugar. Nesse caso, a emoção não advém só da beleza intrínseca do objecto, mas daquilo que lhe associamos: um amor perdido, um tempo fagueiro, um lugar onde a felicidade se estabeleceu. “Quantas coisas só se percebem graças ao sentimento, mesmo que isso não se possa justificar”, diria ainda Jean-Jacques Rousseau (Eco, p. 237). Entre o objecto e quem o observa estabelece-se uma relação própria, próxima, pessoal, quase intransmissível, e poderá ser isso que distingue um quadro de outro quadro, um livro de outro livro, uma música de outra música.

Estreito o raciocínio para a música, pois é disso que falo. A música pode entrar em comunicação connosco, dar-nos a mão para viajarmos até um passado mais ou menos distante, revisitarmos memórias que nos são ternas ou dolorosas, pôr-nos à conversa com gente que desapareceu do nosso mundo, que preencheu gavetas da nossa história ou que calcorreou as nossas ruas. Mas a música pode ter apenas uma dimensão estética, de uma Beleza que nem sempre provoca desejo de possessão ou de autoria, sobre a qual (falo de música, mas poderia falar de um quadro e de um campo de flores, mas também de uma escultura e de um mar cristalino) poderíamos dizer ‘é belo’, ou mesmo ‘é muito belo, mas não me emociona’. Num determinado sentido, a estética é independente, portanto, de uma certa emoção, mesmo que ambas não constituam entre si um conjunto totalmente disjunto. Isto é, em toda a Beleza existe a possibilidade de retenção da atenção, porque os nossos olhos se prendem em algo. Mas nem toda a beleza nos emociona, no sentido em que nos abala.

Em *A Câmara Clara*, Roland Barthes aborda o tema do detalhe aplicado à fotografia. Há o *studium*⁷⁰ – uma espécie de interesse humano geral pela fotografia que nos remete para uma informação clássica, mais ou menos

⁷⁰ “[...] que não significa, pelo menos imediatamente, ‘o estudo’, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, empolgado, evidentemente, mas sem acuidade particular”. (Barthes, p. 34).

estilizada, mais ou menos conseguida em função da mestria do fotógrafo: um par de velhos, um cão a dormir ao calor do verão, um boné grande de um rapaz. Para Barthes, o *studium* está na ordem do *gostar*, e não do *amar*⁷¹, é uma “espécie de educação (saber e delicadeza)”. E depois há o *punctum*, um elemento que vem perturbar o *studium*. “O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me modifica, me apunhala).” (Barthes, p. 35).⁷² Uma nova definição, mais à frente:

(...) por vezes (mas, infelizmente, raras vezes) um ‘pormenor’ chama-me a atenção. Sinto que a sua presença por si só modifica a minha leitura, que é uma nova foto que contemplo, marcada, aos meus olhos, por um valor superior. Este ‘pormenor’ é o *punctum* (aquilo que me fere). (Barthes, p. 51).

Numa determinada fotografia, aquilo que fere o filósofo francês, enquanto *spectator*, é (ou pode ser) diferente daquilo que me fere a mim, igualmente *spectator*, mas provido de outra sensibilidade, outra circunstância, outro olhar. Há um *je ne sais quoi*, porventura inominável, que cada um de nós, *spectatores*, acrescenta à fotografia, apesar de esse algo já lá estar.

Apropriando-me desta ideia de Barthes, é possível supor que algumas músicas sejam o *punctum* de um conjunto mais vasto, como se um espectáculo musical fosse uma imensa fotografia viva durante o qual um artista interpreta diversas canções que me suscita emoções: comovo-me com alguma tristeza, alegro-me com alguma jovialidade, talvez agite o corpo ao ritmo da música. Depois, de uma forma que me é totalmente imprevista – o tal *acaso* de que falava Barthes – o artista entoa uma canção específica. É o meu / nosso *punctum*, que “nos modifica, nos apunhala.” Porquê? Porque essa música específica – ou mesmo esse conjunto de músicas – me remete para um tempo, para um lugar, para uma pessoa. Então, numa sala de espectáculos com vinte pessoas ou com dez mil pessoas, o artista (o

⁷¹ *to like* versus *to love* na edição referida.

⁷² “porque *punctum* é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados.” (Barthes, p. 35)

operator) canta exclusivamente para quem se sentiu modificado, apunhalado (o *spectator*). De todos os milhares de olhos que potencialmente o vêem, são esses que ele foca, que lhe prendem a atenção – porque é esse *spectator* que o escuta, é dessa vida que ele fala: dos desamores, das traições, das saudades, de tudo aquilo que torna o *spectator* infeliz ou a sua inversa. É nesse momento que a Beleza se sublima⁷³, que casa a dimensão estética com a dimensão emocional, e que proferimos a frase ‘a música, não só é bonita, como me emociona’. Verifica-se, por fim, uma condição para o estabelecimento de uma ligação própria, próxima, pessoal, talvez intransmissível, entre quem canta e quem ouve. Trata-se de uma ligação muito semelhante à que se estabelece entre o pecador e o confessor quando o primeiro desnuda uma alma pedinte e sincera à misericórdia divina e, por maioria de razão, uma ligação muito semelhante à que se estabelece entre o fadista e o público presente na sala. A emoção é, portanto, um elemento a fixar, pois, não sendo determinante – nem tendo, sequer, de ser igual entre quem canta e quem ouve - colabora no estabelecimento do tal eixo relacional forte que une emissor e receptor.

30.

Recordo mais uma vez o remoque de Júlio lançado à cara de Ana Maria: “Quando cantavas por prazer cantavas como nunca ninguém cantou. Agora os teus fados não falam ao coração de ninguém. (...) Porque te afastaste das coisas boas e simples.” E recordo também a frase de Ana Maria em resposta a um elogio: “Eu já não sei cantar o fado; perdi a alma.”

Nas frases que Ana Maria diz e ouve neste curto excerto de diálogo, é evidente uma ausência – a da emoção. Ana Maria é a mesma pessoa, canta as mesmas letras acompanhada dos mesmos músicos. O local, entre outros factores, é diferente. O que é necessário, então, para que se possa dizer ‘houve fado’, sendo

⁷³ Afirmará Pseudo-Longino: “Já que, quando um leitor culto e experiente, lendo e ouvindo várias vezes alguma coisa, não sente dentro de si nada de grande nem nenhuma reflexão mais rica do que a percepção literal do discurso, mas antes se apercebe de que, lendo e relendo, aquela obra carece de sentido; então, não se encontra diante do verdadeiro Sublime, mas diante de algo que apenas dura o tempo da leitura e da audição” (História da Beleza, p. 278).

que a frase tem como sinónimo, ou equivalente, a frase ‘houve confissão’, e não as frases ‘houve fandango’ ou mesmo ainda ‘houve milongas’.

Consideremos várias situações: (i) Luisinha, entrevada numa cadeira de rodas, de olhos muito felizes para a telefonia que recebeu por compaixão, ouve de Ana Maria: “É o fado com que me estreio logo à noite e que vou cantar para ti.”⁷⁴ O ‘vou cantar para ti’ tem uma dimensão apenas afectiva, porque entre Ana Maria e Luisinha haverá quilómetros de distância e uma total invisibilidade de uma relativamente à outra; (ii) uma islandesa, devota da nossa canção nacional, decide cantar o fado. Não percebe uma palavra do que diz, embora a dicção seja bastante boa; (iii) um(a) fadista é contratado(a) para cantar na Rússia (e podemos lembrar-nos de Amália Rodrigues no Sankei Hall, Tóquio, em 1970) sendo que muito poucos entendem o português. No entanto, um dos presentes comove-se ao ‘ouvir’⁷⁵ “Duas lágrimas de orvalho / Caíram nas minhas mãos / Quando te afaguei o rosto / Pobre de mim pouco valho / P’ra te acudir na desgraça / P’ra te valer no desgosto.”⁷⁶; (iv) um fadista canta o fado “Chama-me apenas mulher / e não um nome qualquer / tão igual a toda a gente / chama-me irmã, companheira / amante p’ra vida inteira / tua amiga eternamente”⁷⁷; (v) numa determinada noite, um(a) fadista canta num teatro para dez mil pessoas.

Em todas as situações se canta o fado – há a viola e a guitarra, a estrutura musical, os versos com a métrica adequada e a temática não desconforme. Há um(a) estrangeiro(a), de facto, mas nada impede um não-português de cantar o fado, como nada impede um português de cantar um tango ou arriscar a zarzuela. Tendo-se escutado o fado, podemos dizer, sem margem para dúvidas, que ‘houve fado’? A resposta é tendencialmente ‘não’. Apesar de tudo ser fado, por vezes esta palavra denota mais do que um género musical: há um fado que é confissão, e ‘haver fado’ é sinónimo de ‘haver confissão’. Embora fale de estados de alma, de episódios taurinos ou de pedagogias modestas, cumpre uma outra função, abrange outra dimensão, chega aonde o outro não chega – um fica no

⁷⁴ Ana Maria cantará “Ó Fado não sei quem és”, música de Frederico de Freitas, versos de José Galhardo, referido anteriormente.

⁷⁵ Roland Barthes, num texto chamado “Escuta” (O óbvio e o obtuso, Ed. 70, 2009) afirma: “Ouvir é um fenómeno fisiológico; escutar é um acto psicológico.”

⁷⁶ Duas lágrimas de orvalho (versos de João Linhares Barbosa).

⁷⁷ Chama-me apenas mulher (versos de Mário Rainho).

sentido da audição, o outro tem-lhe inerente uma emoção. Se entendermos o *punctum* de Roland Barthes como ‘algo para além de...’, e associarmos o conceito à música (‘a música é bonita e emociona-me’ – sendo que a segunda parte da frase se refere ao ‘algo para além de...’) então a resposta à pergunta é, de facto, ‘não’. O fado pode ser sempre um género musical – mas nem sempre é confissão⁷⁸. Importa portanto perceber o que distingue um do outro e, nesse sentido falaremos sempre de condições normais, porque são essas as estatisticamente relevantes. O resto são nichos.

31.

Ana Maria, que está no teatro, canta para Luisinha, que está em Alfama. A primeira tem um público pela frente; a outra, um aparelho que permite ouvir em tempo real (mas não ‘ver’ e por isso apenas ‘intuir’) o que se passa à distância. Um pecador pode pegar num telefone e, ligando para um padre que é seu amigo, pretender confessar-se? Não. O ritual exige presença, olhos nos olhos (mesmo que esta expressão seja moderadamente metafórica), presunção de sinceridade. Por mais que Ana Maria fale no fado de cada um e pense na criança desgraçada para a vida, não é possível estabelecer-se entre ambas uma corrente de emoção. Nada é biunívoco, apesar da modernidade e da técnica permitirem a ideia do ‘em directo’. É por isso que o fado gravado não é confissão. A esse respeito, recordo de novo o lamento de Ana Maria ao dizer que perdeu a alma, como se se tivesse transformado num aparelho de rádio propiciador de prazer e entretenimento, mas desprovido de sistema nervoso central.

Seguindo o mesmo raciocínio, o fado afasta-se da confissão quando é cantado para quem não entende as palavras do artista, ou quando o artista não entende as próprias palavras que canta. Para a islandesa bem intencionada, a quadra “nesse Domingo de Agosto / foi linda a espera de gado / desde manhã ao sol posto / houve alma, toiros e fado”⁷⁹ nada mais é do que um alinhamento de palavras com uma estrutura, métrica e rima reconhecíveis. O mesmo se aplica ao

⁷⁸ Na entrevista de Maria do Rosário Pedreira (DN, 3 de Maio de 2015) esta diz: “Não escrevo para me confessar, escrevo para me limpar.”

⁷⁹ “Domingo de Agosto”, versos de Carlos Conde.

fado que é cantado para dez mil pessoas, ou aquele que revela uma total discrepância entre a letra cantada e, por exemplo, o sexo de quem canta. Todo este fado entra na categoria de género musical, afectado pelos grandes recintos despersonalizados, pela engenharia de som e luz que retira forçosamente a proximidade, pela estranheza do discurso, ou pela ausência, nalguns casos total e completa, de interacção com o público. A analogia seria com uma confissão em religião realizada por interposta pessoa a quem se passa uma procuração de plenos poderes, ou através do envio para um apartado de um CD gravado. Ou, ainda, como se a absolvição pudesse ser dada por via electrónica, como uma assinatura que se apõe num documento oficial expurgada de toda a dimensão afectivamente humana.

O fado, enquanto género musical, pode ouvir-se em qualquer lado, em qualquer suporte, qualquer que seja a assistência: no limite, um esquimó a cantar para beduínos, numa telefonia roufenha, num aparelhagem de alta-fidelidade, numa taberna infecta ao som de moscas que fritam num mecanismo eléctrico, nos salões nobres da fidalguia, na intimidade de um recinto onde há silêncio e luz de velas. No entanto, para o fado ser confissão – tal como para o elencar de pecados ser confissão – há requisitos que devem ser respeitados: a presença do artista, o entendimento por todos das palavras ditas, a emoção biunívoca que se estabelece entre as partes.

32.

1949, talvez, embora possa ser pouco mais tarde. O local é Alfama e estamos nos últimos minutos do filme. É a 5ª e última referência ao filme.

Ana Maria havia voltado do Brasil onde fora cumprir um contrato. Escorraçada da casa da Mãe Rosa, que parece ser a porta-voz de uma alma colectiva, cruza-se com Júlio que, carregado de ciúme, raiva e álcool, a atira ao chão. O desajuste da vida da cantadeira (ou do fado?) é evidente. A vida da rapariga é inicialmente simples, bairrista, calcorreando ruelas, sentando-se nas fontes, conversando e cochichando segredos, ambicionando uma vida modesta, pouco além das vielas labirínticas. Num instante, fruto de uma visão empresarial que a transcende e de

um retiro onde cantará presumivelmente naquela noite apenas, tudo muda. Horas antes da sua estreia, o Pai Damião revelará a sua preocupação, imaginando Júlio e Ana Maria pelos retiros: “não vás tu mais ela fazerem do fado uma negociata como os outros.” Num instante, o fado sai do Unidos de Alfama para ocupar o palco de um teatro, ser o destaque de uma embaixada, viver a internacionalização do Brasil; o fado sai de uma modesta casa num bairro popular para se instalar numa vida com “automóvel e porteiro fardado”. Dirá o taberneiro: “Esta coisa de ela ter ido para as avenidas novas, sem mais nem mais.”

Este desajuste é uma desconformidade. O papel que Ana Maria desempenha nesta sua nova vida cai(-lhe) mal. Nos outros é motivo de inveja, de desprimor, de raiva. Nela, na sua vida real, é origem de infelicidade. Ana Maria larga tudo para procurar uma quimera, para escapar de uma vida que aparentemente a aperreia. Acaba por aceitar – e fugir, ainda a tempo de - um casamento (Ana Maria e Sousa Morais ou o fado e o teatro?) onde não há amor. Ironicamente, tudo se desfaz, ainda que unilateralmente, no dia da sua suposta última actuação no teatro. Perante a pateada audível da plateia insatisfeita, a cantadeira que encantou o teatro não comparece: chora, de olhos fixos numa folha de jornal que noticia a partida de Júlio para África. Minutos antes, referindo-se ao guitarrista, o tal guardião da pureza do fado, dirá uma frase que só não é profética porque se refere ao passado: “eu era dele, guardasse-me.”

Desfeito o equívoco que a afastou das suas origens – um desentendimento de mensagens - Ana Maria regressa ao Unidos de Alfama, a colectividade do bairro onde se junta dinheiro para o exílio africano de Júlio. As pessoas levantam-se à sua passagem, abrem alas como se assistissem a uma espécie de regresso glorioso do filho pródigo, e o palco, o público e as lágrimas de comoção fossem o vitelo mais gordo com que se celebra o encontro com alguém perdido. Pelo caminho, apanha um xaile que põe pelas costas. Seguramente o mesmo xaile com que cantou aqueles mesmos versos pela primeira vez, pouco tempo antes de partir.

Fado é sorte
E do berço até à morte
Ninguém foge por mais forte
Ao destino que Deus dá
Que bom seria, poder um dia, trocar-se o fado
Por outro fado qualquer
Mas a gente já traz o fado marcado
E nenhum mais inclemente
Do que este de ser mulher
Bem pensado
Todos temos nosso fado
E quem nasce mal fadado
Melhor fado não terá
Fado é sorte
E do berço até à morte
Ninguém foge, por mais sorte
Ao destino que Deus dá

Ana Maria (ou o fado?) volta para casa, para o bairro que a viu nascer. Volta para uma vida própria, para os mistérios que se escondem por trás de casas modestas ‘onde a miséria fez morada / [e] nunca mais quis sair’⁸⁰, onde o segredo e a bisbilhotice andam por vezes de mãos dadas, porque uma intriga não é mais do que o uso indevido de uma confiança. Volta para as luzes esmorecidas dos candeeiros da rua sob os quais se segredam amores, ciúmes, traições; volta para o som dos rádios que tocam roufenhos nas salas pequenas, para as noites tantas vezes tristes feitas de crochet e ceias pobres onde se confessam tristezas, anseios, desgraças – ou simplesmente irritações. Tudo se faz em voz baixa, porque confessar é revelar um segredo, é partilhar algo que nos atormenta, nos sufoca. O ruído persistente do bairro, “um rumor de vida, complexo e denso como um perfume” (Chantal, p. 260), não é mais do que a soma de infinitos

⁸⁰ “Pombalinho”, versos de Carlos Nozes.

sussurros, de infinitas confissões. De uma casa para outra, enquanto o gato ronrona ou alguém trauteia o Menor no fundo de uma viela, uma rapariga lamenta o seu amor enganado, uma mãe confidencia um filho preso, um rapaz reconhece um ciúme sofrido. Porque o fazem? Porque a confissão é a condição prévia para o reordenamento da alma; porque a confissão também é partilha, a incidência repartida de uma luz sobre um buraco negro que corrói por dentro. Confessar um crime, um pecado, uma desgraça ou um temor têm o mesmo objectivo comum: a redenção, que mais não é do que uma libertação, seja de uma culpa, de um remorso, de uma infelicidade, de uma inquietude. Confessar - nas múltiplas acepções desta palavra - é estender as mãos numa súplica de perdão ou de compaixão. O criminoso, arrependido em desordem com a lei vigente, ou o pecador, arrependido em desordem com a lei de Deus, revelam as traições de ordem diversa, confiantes no remorso que mitiga ou na absolvição que redime. O fadista, com uma alma atormentada pela desgraça, pela saudade, pelo ciúme ou pelo destino, estende uma fragilidade ao público, convicto de que a partilha o salvará.

33.

Pela imperiosa natureza das circunstâncias, o fado não nasceu como música do mundo, e assim se manteve durante mais de um século. Quando surgiu - nas tabernas, nos bordéis, na vadiagem, na prostituição - mantinha uma relação relativamente simples com o mundo em seu redor: quem ouvia percebia o que se cantava, quem cantava sabia que era entendido. A comunicação que se estabelecia entre artista e público assentava na pequenez do recinto, na familiaridade da música, na dimensão de entretenimento. Por último - mas não menos importante - numa letra que todos entendiam, mesmo que abordasse assuntos relativamente extrínsecos à vida do público. De alguma forma estavam reunidas quase todas as condições necessárias para, deste ambiente, nascer uma proximidade afectiva ou se desenvolver essa proximidade que existia em estado larval.

O fado sai da taberna, dos palácios, entra no teatro, apanha um avião. É curioso que, ao embarcar rumo ao Brasil, aceitando o contrato que lhe é proposto, Ana

Maria ainda se detenha um instante à porta do avião, quem sabe se na expectativa de um último acenar que a retenha, que a faça voltar para trás, a impeça de se comportar, como dirá mais tarde ao Lingrinhas, como uma “mosca doida”. O fado ganha espaço, perde proximidade. Já antes perdera liberdade, ganhara proximidade.

“Tu pertences aqui a Alfama”, dirá Júlio, a certo momento, como quem define com vigor e autoridade o espaço preciso do fado, não enquanto música, mas enquanto confissão. Não se trata de um local apenas geográfico, mas de um ponto de encontro de um conjunto de factores de que fui falando ao longo deste trabalho. Júlio poderia repetir a frase na última cena do filme de Perdigão Queiroga – o tal filme sobre o fado que só por desatenção parece ser a história de uma cantadeira – porque os últimos minutos são, de facto, sobre o regresso a casa, e as migalhas de pão que ajudam o fado a encontrar o caminho de volta têm também o nome do acompanhante. De novo no seu mundo, Ana Maria canta o fado de cada um. A referência sem aspas nem itálico ao nome do fado é propositada: qualquer que fosse o tema escolhido para acompanhar o guitarrista nas vésperas da sua hipotética partida para África, a cantadeira cantaria o fado de cada um: o fado da mãe Rosa, do taberneiro, do pai Damião, do Lingrinhas, ou mesmo da Luisinha, já só presente em espírito; o fado dela e do Júlio, pois no início do filme Ana Maria diz-lhe: “Júlio: Aconteça o que acontecer, tenha eu o futuro que tiver, seja a mulher mais feliz ou mais desgraçada deste mundo, quero ser feliz ou desgraçada contigo, percebeste? Enquanto me quiseres, hás-de ser sempre o mesmo para mim. O nosso destino há-de ser um só.” A cantadeira cantaria ainda o fado de cada um dos presentes no Unidos de Alfama – gente anónima carregada de tristezas, ciúmes, saudades, amores entristecidos pela ausência ou pela traição. E cada um destes presentes, lugar geométrico de todos os presentes em todos os pequenos recintos de todos os bairros populares, entenderia as palavras ditas ao vivo por uma pessoa com alma que sente o que canta, como sentiria quem se confessa com inteireza a um sacerdote, desejoso de ser perdoado.

Bibliografia citada

- Barthes, Roland, *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2013.
- Brooks, Peter, *Troubling Confessions*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001.
- Chantal, Suzanne, *A Caravela e os Corvos*. Lisboa: Portugália Editora, s/d.
- Costa, António Firmino da, *Sociedade de Bairro – Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural*. Lisboa: Celta Editora, 2008.
- De Man, Paul, *Allegories of Reading*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- Eco, Umberto, *História da Beleza*. Lisboa: Difel, 2005.
- Fernandes, António Teixeira, *Formas de Vida Religiosa nas Sociedades Contemporâneas*. Lisboa: Celta Editora, 2001.
- Gouveia, Daniel e Mendes, Francisco, *Poetas Populares do Fado Tradicional*. Lisboa: INCM, 2014.
- Gouveia, Daniel, *Ao Fado Tudo se Canta?* Lisboa: DG Edições, 2010.
- Mattoso, José, *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva Publicações, 1998.
- Moita, Luiz, *O Fado, Canção de Vencidos*. 1936
- Nery, Ruy Vieira, *Para uma História do Fado*. Lisboa: INCM, 2012.
- Pimentel, Alberto, *A Triste Canção do Sul*. Lisboa: Livraria Central, 1904.
- Pinto de Carvalho (Tinop), *História do Fado*. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1903
- Salgado, Manuel e Lourenço, Nuno, *Atlas Urbanístico de Lisboa*. Lisboa: Argumentum, 2006
- Teixeira de Pascoaes, *Arte de Ser Português*. Lisboa: Edições Roger Delraux, 1920.